BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Pandolfi: *Dall'esperienza alla recitazione* - Bresson: *"Jeanne d'Arc" e l'antiteatro* - Quargnolo: *Le due Rome nel vecchio cinema* - Autera: *Tre campioni d'umorismo degli "Ealing Studios"*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, CINCOTTI, DE SANTIS, DI GIAMMATTEO, HILL, KEZICH, LAURA, MORANDINI, NEMESKURTY, VERDONE*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 3 - MARZO 1963

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 3

marzo 1963

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Ammannati all'Università di Valladolid inaugura la prima cattedra sul cinema spagnola

Ernesto G. Laura incaricato del primo corso di lezioni

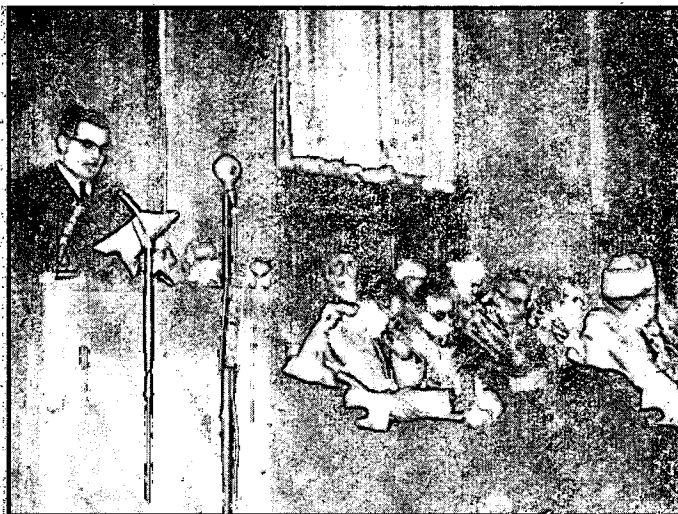
Dopo il felice esito della cattedra di teoria e storia del film inaugurata lo scorso anno accademico a Pisa per iniziativa e col concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia, un'altra antica e gloriosa Università d'Europa, quella di Valladolid, ha creato una cattedra al medesimo titolo.

Essa è il naturale frutto del lavoro culturale svoltosi in quattro anni nella città castigliana grazie alle « Conversazioni internazionali sul cinema », libero seminario di cattolici di ogni paese che si convoca ogni anno a primavera, sciolto da etichette ufficiali, e discute spregiudicatamente, sotto la presidenza dell'italiano Floris Luigi Ammannati, i più vari temi attinenti al cinema: la critica, la libertà d'espressione, i riflessi sociologici, ecc.

Su suggerimento del dott. Ammannati e grazie al pieno appoggio del Magnifico Rettore e della Facoltà di Lettere e Filosofia, dopo Pisa ecco Valladolid, secondo ateneo d'Europa ad accogliere il cinema fra i suoi corsi ufficiali. Per i primi anni, si è voluto tenersi alle caratteristiche di un corso libero, aperto, con apposita iscrizione, anche a studenti di altre facoltà, ed affidato per incarico a diversi docenti spagnoli e stranieri sotto il coordinamento dello storico prof. Luis Suarez Fernandez, che della cattedra, intesa come un istituto « in fieri », è il direttore.

Per l'anno accademico 1962-'63 l'insegnamento è basato sulla storia; l'anno successivo sarà dedicato alla teoria. Tema generale del primo anno è « Tendenze attuali del cinema europeo », specificato in corsi monografici sul cinema italiano, francese, sovietico, nordico, spagnolo.

L'inaugurazione della cattedra è stata tenuta con grande solennità il 2 febbraio nell'Aula Magna dell'Università affollata all'inverosimile, illuminata a giorno dai riflettori della televisione e dei cinegiornali. Nell'aula spiccavano i colori degli antichi costumi medioevali degli studenti; nell'emiciclo sedevano il Senato Accademico in tocco e toga, i docenti dell'Ateneo e i primi due docenti della cattedra, l'italiano Laura e lo spagnolo Staehlin. Al tavolo della presidenza erano il Magnifico Rettore, il Direttore Generale per la Cinematografia e il Teatro del Ministero delle Informazioni e Turismo, José Maria Garcia Escudero, il Direttore della Cattedra, prof. Luis Suarez Fernandez, il Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Floris Luigi Ammannati, il Direttore della Settimana Internazionale del Cinema Religioso e dei Valori umani, Antolin Santiago y Juarez, e le maggior autorità provinciali e cittadine.

Dopo una presentazione dei fini della cattedra e delle sue ragioni da parte del prof. Suarez Fernandez, il dott. Ammannati ha tenuto la prolusione ufficiale. Egli ha ricordato il precedente pisano e

Il Presidente del C.S.C., dott. Floris Luigi Ammannati, tiene la prolusione ufficiale alla cattedra sul cinema di Valladolid.

ha messo in luce il significato che anche in Spagna sia un antico ed illustre ateneo a dare il via all'accoglimento del cinema fra le materie d'insegnamento universitario. Ha ricordato come il cinema sia già largamente entrato nelle aule universitarie ma più che altro come strumento: è il caso degli studi di psicologia, di medicina, d'arte figurativa, dove il cinema si è affiancato al libro e alla fotografia come mezzo di divulgazione, come mezzo didattico. Anche negli studi di sociologia il cinema è guardato per i riflessi che comporta nella comunità umana. Ora, se esso è tutto questo e altro ancora, è prima di tutto un'arte, e come tale ha diritto di essere riguardato e studiato.

Il dott. Ammannati ha compiuto un esame della situazione della critica, che in generale è ad un livello di gusto o di tendenza, e della storiografia, che spesso si confonde con la mera raccolta di dati, di notizie. Ma come è possibile, si è chiesto, una cultura autentica sul cinema, al passo con gli orientamenti più aggiornati della cultura moderna in generale, se non vi è lo strumento formativo, e cioè un'Università che dia alla cultura cinematografica una seria base metodologica e scientifica? I compiti di cattedre come quella di Valladolid sono dunque ambiziosi non meno che necessari. Ma l'insegnamento del cinema comporta anche dei problemi didattici che andranno affrontati e risolti a poco a poco; non basta, è chiaro, un insegnamento orale o libresco, è necessaria la presenza delle opere, cioè dei film, e questo suppone che la cattedra abbia una sua cineteca come certamente avrà una sua biblioteca; e accanto alla conoscenza delle opere attraverso la proiezione, si dovrà probabilmente ricorrere a più particolari analisi alla moviola. Ecco dunque dei problemi didattici che si mutano in problemi organizzativi ed indicano la necessità di studiare nuove strutture scolastiche.

Infine, il dott. Ammannati ha rilevato che la formazione unitaria non deve pretendere di imporre una sola linea; la cultura vive del libero confronto di varie tesi e tendenze, confronto in cui ciascuno verifica la validità delle proprie argomentazioni o ne scopre i limiti. Si tratta dunque di creare le basi di una cultura unitaria, d'un metodo da tutti accettato, affinché il dialogo abbia una lingua comune per intendersi, ma poi, secondo il detto evangelico, ognuno percorrerà, anche nella cultura

Il prof. Ernesto G. Laura tiene una lezione sulle tendenze del cinema italiano.

cinematografica, il proprio sentiero, godendo di quella libertà che è, secondo il Vangelo, « la libertà dei figli di Dio ».

La cerimonia si è conclusa con un discorso del dott. José Maria Garcia Escudero, da poco nominato Direttore Generale per la Cinematografia e il Teatro, che ha sottolineato il significato culturale del cinema e la necessità che sia sottratto a valutazioni puramente mercantili. Infine ha preso la parola il Magnifico Rettore per esprimere la fiducia dell'Università nelle possibilità di sviluppo della Cattedra.

Gli allievi della cattedra durante una lezione del prof. Laura.

Il 4 febbraio sono iniziate le lezioni del prof. Ernesto Laura, incaricato dalla facoltà di lettere del corso sulle tendenze del cinema italiano. È da notare che il cinema italiano è stato posto in apertura e che ad esso, riconosciuto il più significativo oggi nel mondo, sono state riservate più lezioni che alle cinematografie degli altri Paesi.

Il prof. Laura ha preso come data d'inizio il 1959, quando, con *La dolce vita* di Fellini e *L'avventura* di Antonioni vengono aperte nuove vie al cinema italiano, che si libera dalle convenzioni del « romanzo » tradizionale, polemicamente affermato da Visconti con *Rocco e i suoi fratelli,* e indicano un modo nuovo di fare cinema, legato a nuovi interessi tematici. Analizzata ampiamente la più recente produzione di Fellini e di Antonioni, egli ha poi sostenuto l'importanza di « rottura » di un giovane regista, Rosi, con *Salvatore Giuliano* dove la ricerca formale si salda ad un profondo impegno etico. A proposito di questo film e di *Banditi a Orgosolo* di De Seta il prof. Laura ha affermato la necessità che il cinema serva da strumento di scoperta dei problemi insoluti della società, a stimolo per la formazione d'una coscienza civile. In seguito, egli ha illustrato i contributi dei registi esordienti degli ultimi anni e il ristagno creativo di due maestri come Rossellini e De Sica. Concludendo, ha analizzato nell'ultima lezione il compromesso non sempre fecondo fra cinema e letteratura che è alla base di alcuni registi, come ad esempio Bolognini e Pasolini.

Chiarini direttore della Mostra di Venezia

Il prof. Luigi Chiarini, incaricato di teoria e storia del cinema all'Università di Pisa, è stato nominato dal Consiglio d'Amministrazione della Biennale di Venezia direttore della Mostra d'Arte Cinematografica, in sostituzione del dott. Domenico Meccoli, dimissionario per ragioni di lavoro.

La nomina di Luigi Chiarini, che già per due volte era stato presidente della giuria (con la direzione Ammannati, nel 1959, e con la direzione Meccoli, nel 1962), a direttore della Mostra, riesce particolarmente gradita alla redazione di questa rivista che egli fondò e diresse per numerosi anni. Agli auguri sinceri per la sua attività, si accompagna la speranza che cessi a Venezia il rapido avvicendamento dei suoi direttori, consentendo quella stabilità che è prima garanzia per una accurata e seria preparazione della più importante manifestazione cinematografica del mondo.

Vita del C. S. C.

RASSEGNA DI CORTOMETRAGGI DEL CENTRO. — L'Organismo Rappresentativo Allievi del Centro Sperimentale, in collaborazione col Centro Internazionale Artistico Cinematografico (CIAC), ha organizzato a Roma, nella sede di quest'ultimo a via della Lungara, una rassegna di « shorts » degli allievi. Sono stati proiettati: *La colpa e la pena* (1961)

e *Ginepro fatto uomo* (1962) di Marco Bellocchio; *K* e *Coriolano e la sua gente* (1962) di Sergio Tau; *Requiem* (1961) e *La veglia* (1962) di Silvano Agosti; *Natale '62* (1962) di Gino Crescimone; *Incontro all'alba* (1962) di Andrea A. Frezza; *Gli ultimi cinque minuti* (1962) di Claudio Rispoli; *L'attentato* (1962) di Luigi Perelli; *L'amore si trova nella camera accanto* (1962) di Geraldo Lopes y Magalhaes; *Ping Pong* (1962) di Franz Weisz; *Accarezzate il cerchio* (1962) di 'Nguien Hung. La manifestazione si è svolta dal 21 al 31 gennaio.

INSEGNANTI MEDI IN VISITA — Un gruppo di professori della scuola media statale « G. Mazzini » di Roma, guidati dalla delegata di collegamento con il Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi, prof. Maria Sorrentino, ha visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia. Al termine della visita, il Direttore, dott. Leonardo Fioravanti, ha sottolineato l'importanza dell'incontro ed ha auspicato rapporti più intensi e fecondi tra mondo della scuola e cinema.

UNA SCUOLA PER TECNICI SOCIO-CINEMATROGRAFICI. — È stata creata a Roma, frutto della collaborazione fra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Istituto di Pedagogia dell'Università, la prima Scuola italiana che si propone di preparare professionalmente - mediante corsi biennali parauniversitari - i tecnici della ricerca sui mezzi di informazione ed i tecnici della documentazione socio-cinematografica. Con tale scuola l'Italia contribuisce a quella serie di iniziative che l'UNESCO va da tempo promuovendo per elevare il livello culturale dei popoli dei vari paesi arabo-africani ed in particolare per lottare contro l'analfabetismo. La scuola, che è stata inaugurata nell'Aula Magna dell'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero nel febbraio scorso, con una cerimonia alla presenza del prof. Luigi Volpicelli, direttore dell'Istituto di Pedagogia, del dott. Leonardo Fioravanti, direttore del C.S.C., e del rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, intende formare esperti in grado di valutare i complessi problemi posti dalla moderna dialettica tra società e comunicazione di massa (cinema, radio, TV, stampa). Gli allievi provengono da molti Paesi africani e dall'America Latina, dal Sud Est Asiatico e dal Medio Oriente. Le materie fondamentali dei corsi riguardano la sociologia generale e cinematografica, l'antropologia culturale, la teoria delle scienze sociali, la tecnica della ricerca di mercato e sociale ecc. Il direttore del Centro di sociologia cinematografica, dott. Romano Calisi, che ha tenuto la lezione iniziale, ha dichiarato che la scuola « rappresenta qualcosa di nuovo nell'ambito della didattica italiana, ed anche europea, di tipo superiore. Infatti in un periodo storico in cui i mezzi di comunicazione di massa esercitano una diffusa influenza sociale, era veramente necessario creare delle strutture didattiche da cui dovessero uscire gli specialisti delle ricerche sulla comunicazione di massa. La nostra scuola vuole assolvere a questo compito, dando la possibilità ai giovani ricercatori, o aspiranti ricercatori, di formarsi secondo un piano di studi appositamente « pensato » e quindi organico. La scuola ha una sua particolare « intenzione » didattica e di ricerca verso i giovani provenienti dai Paesi in via di sviluppo. Ancora una volta il Magistero di Roma si pone all'avanguardia dell'Università italiana nell'accoglimento di quelle nuove strutture didattiche che sono richieste dall'evoluzione della realtà sociale ».

Al Magistero di Roma il XII° corso di filmologia sulla censura cinematografica

Il 1° marzo, presso l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma, il prof. Luigi Volpicelli ha inaugurato il XII° corso di filmologia, ancora una volta organizzato dall'Istituto in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia. Tema del corso era quest'anno « La censura cinematografica ».

Le lezioni, susseguitesi durante la prima settimana di marzo, sono state dedicate ai seguenti argomenti:

Le origini della censura in Italia ed all'estero (docente prof. Mario Verdone);

Censura cinematografica e stampa quotidiana (prof. Romano Calisi);

Le censura cinematografica nella sua bibliografia (prof. Evelina Tarroni);

Dimensioni spirituali dell'opera d'arte e censura cinematografica (prof. Luigi Chiarini);

Linguaggio cinematografico e censura cinematografica (prof. Renato May);

Educazione del pubblico al cinema (prof. Antonio Mura);

Il Cineforum e la metodologia del dibattito (prof. Renato May);

Il Cineclub e la scuola (prof. Luigi Volpicelli).

Notizie varie

« SALVATORE GIULIANO » PREMIO STAMPA ESTERA. — Il premio Stampa Estera, assegnato ogni anno al miglior film italiano dall'Associazione della stampa estera in Italia, è andato per il 1962 a *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi.

CINEMA ALLA TV. — Proseguendo la meritoria opera di valorizzazione del buon cinema, la RAI ha messo in onda sul secondo programma televisivo un ciclo di film di René Clair; i vari film, che andavano da *Le million* a *Porte de Lilas* comprendendo anche il periodo americano del regista, sono stati presentati dal critico Gian Luigi Rondi e dallo stesso Clair. In precedenza, Fernaldo Di Giammatteo aveva curato per il programma nazionale una « personale » di Frank Capra, « americano ottimista », anch'essa assai completa. Elevati indici di ascolto, che hanno svelato un insospettato interesse delle nuove generazioni per l'attrice, ha avuto, sempre sul programma nazionale, il ciclo, presentato dal critico Mario Verdone, su « Greta Garbo, il mito di un'attrice ».

IL « DELLUC » A DUE ESORDIENTI. — L'autorevolissimo « Prix Delluc » è stato per la prima volta assegnato a due esordienti « ex-aequo »: Pierre Etaix per *Le soupirant* (Io e la donna) e Alain Robbe-Grillet per *L'immortelle*.

BERGMAN DIRETTORE DEL TEATRO REALE. — Il regista Ingmar Bergman è stato nominato direttore dell'illustre Teatro Reale d'Arte Drammatica di Stoccolma.

O' BRIEN PRESIDENTE DELLA METRO. — Continuano le destituzioni dei magnati delle grandi case in seguito alla crisi di Hollywood. Ora è la volta della Metro-Goldwin-Mayer: Joseph Vogel ha dovuto cedere dopo sei anni la poltrona di presidente a Robert O' Brien.

CRESCONO A ROMA I CINEMA « D'ESSAI ». — Gli esercenti romani sembra trovino conveniente la proiezione di film di impegno artistico e culturale. Cominciò anni fa il « Rialto », una sala di seconda visione, con i « Lunedì » organizzati da un circolo del cinema; ora i lunedì proseguono a volte per l'intera settimana con personali e rassegne. Ha fatto seguito un'altra sala, il Rubino, con altri « Lunedì » dello stesso genere. Ora l'iniziativa si è estesa in periferia con i « Mercoledì » dell'Aniene e del Verbano. Un quinto cinema, il Nuovo Olimpia, ha invece creato stabilmente, oltre ad un giorno per film d'impegno, una rotazione quotidiana per generi: lo spettatore sa, così, che, ad esempio, ogni lunedì troverà un giallo, ogni martedì un western e via dicendo. Tutto questo senza contare il Salone Margherita, di proprietà d'uno dei grandi esercenti della capitale, ormai stabilmente dedicato, con prezzi di prima visione, a « cinéma d'essai ».

SOSTITUZIONI NELLE COMMISSIONI DI CENSURA. — Il giornalista Chiarelli e il regista Antonio Racioppi hanno sostituito nelle commissioni di censura i colleghi Vinicio Marinucci e Romolo Marcellini, dimissionari. Marinucci, dopo aver realizzato *Le dolci notti*, sta preparando *Erotismo XX° secolo*.

I PREMI DI QUALITÀ — Solo ora sono stati assegnati i premi statali di qualità per i migliori film del 1961. L'apposita commissione ha attribuito venticinque milioni ciascuno a *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi e *L'oro di Roma* di Carlo Lizzani.

IL CIAC CREA UN ISTITUTO — Il Centro Internazionale Artistico Cinematografico (CIAC), che già pubblica la rivista « Film Selezione », ha fondato un Istituto di Studi Cinematografici, affidandone la presidenza al prof. Pio Baldelli.

UNA NUOVA ASSOCIAZIONE DI CATEGORIA — È sorta una nuova associazione professionale del cinema italiano, la ACISCA (Associazione Cinematografica Italiana Scenografi Costumisti Arredatori). Presidente è stato eletto Mario Chiari; vice presidenti Maria De Matteis, Giorgio Hermann, Alberto Boccianti; consiglieri Mario Garbuglia, Gianni Polidori, Ottavio Scotti, Piero Tosi, Carlo Egidi.

LUTTI DEL CINEMA — Il 9 dicembre, a Parigi, è morto *Emile Nathan,* produttore; il 16 dicembre, a Hollywood, *Charles Laughton*; il 17 dicembre, a Beverly Hills, *Thomas Mitchell*; il 2 gennaio, a Camerata (Firenze), *Filippo Del Giudice*, 70 anni, il produttore italiano che, emigrato durante la guerra in Gran Bretagna per ragioni politiche, aveva spinto Laurence Olivier alla regia, producendogli *Henry Vth* e *Hamlet;* sempre il 2, a Hollywood, *Dick Powell,* 58 anni, prima attore brillante

e cantante, poi interprete di gialli, infine decoroso regista; negli ultimi anni produceva, presentava e a volte interpretava una buona serie di telefilm, il « Dick Powell Show »; ancòra il 2, a Encino (California), *Jack Carson*, 52 anni, simpatico caratterista (e a volte protagonista) di film brillanti; l'8, a Hollywood, *Frank Tuttle*, 70 anni, regista, uno dei buoni vecchi artigiani del cinema americano; il 10, a New York, *Boris Morros*, 68 anni, produttore, noto soprattutto per essere stato per dodici anni un agente segreto del controspionaggio, attività su cui scrisse un libro e che diede lo spunto a un film; il 20, a Parigi, *Marguerite Pierry*, 75 anni, interprete di una settantina di film, protagonista di uno dei primi film di Renoir, *On purge Bebé;* il 28, a Beverly Hills, *John Farrow*, 58 anni, regista di buoni film avventurosi e premio « Oscar » per la sceneggiatura di *Around the World in 80 Days* (Il giro del mondo in 80 giorni); il 16 febbraio, a Santa Fé, *Ingram Pickett*, 64 anni, attore, uno dei famosi « Keystone Cops », i poliziotti delle comiche di Mack Sennett; il 18, a Milwaukee, *Monte Blue*, 76 anni, attore.

ERRATA-CORRIGE

L'autore dell'articolo a pag. 14 del n. 1-2 si chiama ERNEST LINDGREN *e non Eric Lindgren come indicato. Del pari, l'autore dell'articolo a pag. 85 si chiama* MIROSLAV SVOBODA *e non Jerzy Svoboda come indicato. Ci scusiamo con i nostri lettori dell'involontaria svista.*

Dall'esperienza alla recitazione
(note sul lavoro con gli attori)

di VITO PANDOLFI

Le circostanze fra le quali si è svolto il mio lavoro, mi hanno condotto da un estremo all'altro. Ho diretto — in teatro — alcuni fra i maggiori interpreti della nostra epoca, da Ruggero Ruggeri ad Anna Magnani, e — per lo schermo — interpreti che non solo non avevano alcuna esperienza di recitazione, ma che praticamente ignoravano il cinema come spettacolo. Dei tre personaggi principali che si vedono ne *Gli Ultimi,* il piccolo aveva assistito a film senza che ciò gli avesse colpito la fantasia. L'interprete della madre considerava il film un perditempo. L'interprete padre confessò di essersi recato solo due volte in una sala cinematografica, e che entrambi le volte aveva lasciato la sala prima che il film finisse, perché l'annoiava.

Ho assistito quindi a una vasta gamma di reazioni e di risultati, che in definitiva esorbitavano dal mio intervento come regista. Ho potuto costatare come i casi offerti dalla realtà, cioè gli interpreti e i drammi, sconfinino largamente da quelli considerati nei metodi. Non ci si potrebbe davvero servire di un metodo o di diversi metodi se non li si adattasse alla realtà concreta e quotidiana dello spettacolo, se li portassimo più in là della propedeutica, e volessimo applicarli con norme rigorose. Del resto, man mano che le esperienze li provano, anche i complessi sistemi ideologici, tendono sempre più a perdere il loro carattere di verità assoluta, per assumere quello di strumenti contingenti, necessari e mutevoli a seconda delle situazioni. Quindi di fronte alle circostanze ogni costruzione aprioristica risulta utile nella fase introduttiva, inefficiente se voluta applicare per se stessa, senza tener conto di come si trasmutano tempo e spazio.

* * *

Non si può rappresentare se non ciò che si è provato di persona: tanto sulla scena che sullo schermo. L'immaginazione fatalmente lavora su ciò che si è acquisito, nelle esperienze quotidiane o in quelle culturali. Naturalmente le seconde offrono una serie di pericoli. Si cerca di raggiungere la realtà indirettamente, attraverso intermediari, diaframmi, artifici. Si rischia di perdere la sincerità, la credibilità. Si diventa imitatori di imitazioni. Un attore deve impersonare un re. Non è mai stato re, naturalmente, e anche se lo fosse stato non è detto che saprebbe rappresentare quel re.
Gli si porgono due strade: o quella di imitare un altro attore che ha già rappresentato un re, e questa è la più facile e diffusa; o quella di rifarsi a esperienze di vita in cui egli si è sentito « come un re ». La metafora diventa sostanziale per la rappresentazione. Non a caso vi si faceva così di sovente ricorso nella poetica classica. Oggi si è sorpreso il « come », ma la metafora (o « correlativo obbiettivo ») impera in Rilke, Eliot, Pasternak. In questo senso la recitazione di Ruggero Ruggeri, di cui oggi sfortunatamente si sono perse anche le traccie (le registrazioni su nastro magnetico sono state distrutte), forniva un esempio prezioso. Le sue metafore si realizzavano attraverso l'analisi dei sentimenti e delle espressioni.

Naturalmente la tecnica per la scena e l'attore ha un peso determinante, del quale non si può fare a meno. Le tecniche possono essere molteplici, e coltivano sempre un compito pedagogico. Dall'introspezione atta a restituire il sottotesto psicologico del personaggio attraverso esperienze similari, come ci venne insegnata da Stanislavskij, all'inquadramento e allenamento biomeccanico che aveva ideato Mejerchol'd. Pudovkin e Eisenstein si muovono rispettivamente su questi duplici binari. E meglio che nei loro scritti, lo si costata nei loro film.

Ruggeri ne aveva adottata una sua personale, che consisteva in un'analisi logica del periodo compiuta a mezzo delle intonazioni sul corpo della battuta. Dall'analisi logica, l'accentuazione ad esempio del verbo in maniera diversa dall'oggetto, delle principali in modo da distinguerle dalle subordinate, nasceva chiarissimo il senso del discorso, quindi il disegno del personaggio si veniva compiendo di tratto in tratto. Ci sembrava un'analisi strutturale del linguaggio, senza minimamente volerlo, parallela a quella instaurata dal *Wie-*

nerkreis. Le muovevano entrambi, esigenze analoghe di chiarezza e di padronanza degli strumenti. Del resto Ruggeri, per quanto si sia lasciato tentare più volte e infelicemente da Shakespeare, aborriva dai personaggi che non gli fossero congeniali. Che cioè non ripercorressero le esperienze della sua vita borghese nel secolo ventesimo (e quindi non gli consentissero la risorsa immediata della metafora). Non importa che si trattasse di Pirandello o di Nozière, purché si sentisse sicuro in un dramma che era o era stato anche il suo. Nell'Aligi dannunziano — la prima grande interpretazione — riconosceva l'Imaginifico stesso, ben più di un pastore addormentato nei secoli. Dello spirito dannunziano Ruggeri allora si sentiva partecipe in pieno, con il suo profondo scetticismo e il suo ben radicato gusto della vita. In una fra le ultime e più alte, il sindaco norvegese de *La luna è tramontata,* eroico difensore dei suoi concittadini dalle sopraffazioni dei nazisti, Ruggeri riconosceva il suo stesso spirito, ribelle in nome di un'antica e liberale civiltà, a quello che aveva visto succedere in Italia e nella sua stessa dimora.

Com'è noto Ruggeri ricorreva perennemente al suggeritore, e ciò scandalizzava. Per lui lo sforzo mnemonico era più distraente dello sforzo auditivo, che invece lo lasciava permanere nel suo stato d'animo. Agli urli dei mattatori di oggi e di ieri si contrapponeva la sua linearità espositiva, al più troncata da scatti, o abbandonata ai suo voli intimi. Gli si richiedeva insistentemente: « voce! », senza smuoverlo. Oggi invece l'aggressione auditiva è premeditata, e ciò coincide naturalmente con l'impero del doppiaggio, uno scoglio che nessuno o quasi, riesce a evitare (e di cui io stesso ho dovuto pagare lo sgradevole scotto ne *Gli Ultimi,* perché il dialetto friulano è incomprensibile).

Questo perché Ruggeri si serviva di una sua tecnica, non per esaurire in essa l'interpretazione, ma per far giungere al pubblico i sentimenti che risultavano dalle esperienze da lui provate all'unissono col personaggio, in metafora con le sue situazioni.

* * *

Con i giovani attori il mio contatto si faceva per forza di cose sostanzialmente di altro genere. Da Ruggeri mi pervenivano le sue esperienze, anche se ne ero ufficialmente il direttore. Ai giovani dovevo porgere le mie, e praticamente renderli portavoce di ciò che io provavo: la ribellione nella *Beggar's Opera* di John Gay, la

frustrazione del *Malinteso* di Camus, la malvagità della natura e del caso nel *Mutilato* di Toller, e via di seguito. Purtroppo col sempre più frequente ricorso ai classici, finivano col predominare gli avvertimenti tecnici e formali.

* * *

Posto dinanzi al compito di ritrarre le condizioni di vita dei contadini friulani — sia pure all'origine, negli anni trenta, dei loro attuali travagli — era evidente che dovevo ricorrere a interpreti appartenenti a quel mondo, e che degli avvenimenti da raccontare portavano impresso il segno.

La semplice trama si svolge sul filo della memoria, di una « nostalgia » come ebbe a dire Pasolini. Di queste vicende, che avevano fornito a David M. Turoldo l'oggetto di racconti e di liriche, conoscevamo un testimone diretto: il fratello dello scrittore. Rappresenterà nelle riprese la figura di suo padre. Ricorderà in modo che spesso lo scuote e lo commuove, episodi e frasi che sono accaduti realmente nella vita del padre, alla sua presenza (gli episodi del soggetto restano scrupolosamente fedeli alla cronaca del reale). Condurlo al personaggio significa ricorrere a due fattori: i suoi ricordi, principalmente, e in secondo luogo la sua vita d'ogni giorno, in tutto simile. Lino Turoldo da poco tempo è divenuto operaio, manovale in una grande fabbrica siderurgica. Ma ha trascorso gran parte della sua vita — bisogna escluderne gli anni delle guerre — a lavorare sui campi, e ha conservato molto del contadino friulano. Taciturno, diffidente in certo senso verso le novità, molto attaccato alla famiglia, chiuso in sé. Ad osservatori superficiali i nostri sembreranno personaggi legnosi, imbarazzati. Basta riflettere che camminano su zoccoli di legno, e quindi i movimenti ne vengono determinati. Che sono abituati a soffrire e a decidere in silenzio, a non trovare aiuto che in se stessi, a non esprimersi per istintivo pudore. Il loro mondo differisce sostanzialmente dal nostro, per via di questi caratteri. Un mondo contadino, anche se italiano, è agli antipodi del cosmo cittadino. Il ritmo interiore è di ben altra natura. Non occorreva quindi intervenire per « scioglierli »: quanto per renderli consci di ciò che rappresentavano, del loro compito. Lino Turoldo sentiva le riprese come un dovere da assolvere. E si rendeva perfettamente conto, che il film intendeva soprattutto illustrare la dignità interiore del suo mondo, la necessità che gli fossero offerte condi-

zioni di vita atte a consentirgli una effettiva partecipazione alla convivenza sociale in una situazione di concreta uguaglianza: sia per quanto riguardava la sicurezza sociale e il benessere, sia per quello sviluppo delle facoltà intellettuali e spirituali che la società deve concedere a ognuno, dandogli la possibilità di occupare il posto che gli spetta. Per quanto riguardava l'interpretazione che al suo personaggio doveva imprimere Lino Turoldo, bastava quindi porlo a suo agio. Trasmettergli la netta sensazione che il suo impegno era anche il nostro. A volte lo trovava pesante e si sentiva inferiore ad esso. Si sentiva umiliato e rammaricato di dover ripetere più volte le scene (non ne comprendeva la ragione, che con difficoltà). Occorreva rinfrancarlo, combattere il suo senso di rinuncia. La sua origine pesava, con quel pessimismo che caratterizza il contadino friulano, dopo secoli di guerre e d'oppressione. Sempre un pessimismo virile, che non si lasciava travolgere. La sua apparente scontrosità nascondeva un'autentica gentilezza d'animo. Quando occorreva collaborava come operaio con i macchinisti e gli elettricisti. Il fratello dirigeva anche la produzione. Lino aveva sempre timore di fargli perdere tempo e denaro. Naturalmente, mano a mano si era rinfrancato. Ma tornò al suo lavoro di operaio con un grande sospiro di sollievo. Era stato un compito psicologicamente ben più duro che non sollevare rottami di ferro. Anche oggi si dimostra soddisfatto dell'imprevista esperienza. Ma non è affatto disposto a ripeterla.

* * *

La signora che interpretò il ruolo della madre, Anute, la incontrammo casualmente a Osoppo, mentre si andava in cerca dell'interprete principale, il bimbo che doveva darci la figura di Checo. È una donna di modeste condizioni, oppressa da dolori familiari (separata dal marito, e con un figlio quattordicenne), priva di risorse sicure. Del resto non avevamo saputo nulla di certo circa la sua vita privata, se non quanto potevamo leggere nel volto patito e al tempo stesso luminoso. Ci rivolgemmo a lei attraverso sue conoscenze che la proteggevano e l'aiutavano grazie a posizioni autorevoli. Non poteva negare il suo contributo. Il suo grado di coscienza era evidentemente minore. Maggiore quello di sensibilità. In questo tipicamente femminile. Come femminile la singolare preoccupazione

di non aprire mai le labbra in modo men che prudente per evitare che ci si accorgesse dei denti che le mancavano.

Il suo personaggio viveva di amore materno, fino ad annullare se stessa nel sacrificio. Anche per la signora, dopo le molte delusioni già vissute nonostante fosse ancora giovane, era l'amore materno che ancora sussisteva, che le dava una reale ragione d'essere. Ecco quindi in ogni suo gesto ed espressione rifulgere l'amore materno, con quel modo quasi inespresso e impercettibile, ma sempre presente e decisivo, che hanno gli umili. Scene e battute erano quindi da lei interpretate rivivendo stati d'animo abbastanza consueti. La natura e gli sviluppi del personaggio venivano a identificarsi con i suoi stessi. Nel loro svolgersi quotidiano, non si verificava soluzione di continuità. Le riprese costituivano la prosecuzione della sua esistenza, in similari condizioni d'ambiente e di spirito. Quando si comunicava con lei, occorreva soprattutto convincerla a lasciar trapelare nelle scene la sua vita intima.

* * *

In certo senso per questi personaggi e interpreti non occorrevano né fantasia né metafore. Il metodo era diretto. Naturalmente può farsi più o meno utile a seconda delle circostanze.

Il protagonista doveva essere un bimbo di circa dieci anni, molto intelligente, perseguitato dai compagni e dal paese intero proprio per l'intelligenza che lo distingue, chiamato spaventapasseri proprio in opposizione a un suo aspetto dolce e gentile (i ragazzi realizzano spesso il loro risentimento, accusando di difetti che sono l'opposto della realtà: deformano l'oggetto della loro invidia). Costretto dalla morte precoce di un fratello minatore in Belgio a lavorare per venire in aiuto ai suoi, deve abbandonare gli studi e quindi sacrificare completamente il suo avvenire.

Compimmo molte e lunghe ricerche. A Nomadelfia, l'ultimo porto dei nostri tentativi che si stavano facendo disperati, notai un ragazzo al tempo stesso timido e sveglio. Lo convocammo assieme a un folto gruppo di candidati per i provini a Cinecittà. Adelfo — così si chiamava perché il primo bimbo nato a Nomadelfia dopo la sua ricostituzione — non era mai stato a Roma. I capannoni e i tecnici dello Studio lo spaventarono talmente che si mise a piangere prima ancora di provare le sue inquadrature. L'operatore Nannuzzi ed io fummo subito convinti dalla sua sincerità oltre che dalla

fotogenia dei suoi lineamenti. Quando proiettammo i provini l'immagine ci dette pienamente ragione. Adelfo ci seguì nel Friuli, senza rendersi affatto conto di ciò che gli stava per succedere. Era felice di un cappotto nuovo e di un cappello all'alpina da esibire.

La vita a Nomadelfia è dura, a volte molto dura. Lavoro e sacrifici si sommano. Le prospettive concrete di un profondo miglioramento non sono vicine. Il nutrimento più ricco è quello di ordine spirituale. Adelfo dunque era ben temprato per immedesimarsi inconsciamente nel suo personaggio. Ma come piccolo protagonista, ed essendo per di più di salute molto delicata, attraeva le attenzioni e le cure generali, era alloggiato, nutrito, seguito, come un principino. La *troupe,* come il pubblico dei paesi dove si girava, se ne interessava più del necessario. Adelfo cominciava a sentirsi privilegiato, tanto più che profondo era il distacco dalla situazione precedente (un bimbo fra centinaia, in una famiglia che aveva venti figli, fra naturali e adottati).

Bisognava ricorrere ad un trauma. Il solo che glielo potesse trasmettere ero io, per ovvie ragioni. Occorreva creargli uno stato d'inferiorità, di terrore e di disperazione quali necessitavano per il personaggio, nei suoi risvolti drammatici. Senza naturalmente che ciò potesse realmente sconvolgere la sua psiche. A seconda che le scene richiedessero uno sbocco drammatico, oppure uno stato di tensione, ricorrevo a due sistemi. Una serie di ceffoni dati a freddo, senza che da me trasparisse né ira né pietà. Oppure una serie di terrori causati da minacce che avevano piena verosimiglianza: « abbiamo saputo da Roma che il film è rovinato per causa tua, perché tu fai male, ti rispediremo a Nomadelfia stanotte stessa » oppure « stanotte ti lasceremo chiuso a chiave in questa soffitta, solo, al freddo, tra i topi ». Adelfo naturalmente cadeva ogni volta nel tranello. L'emozione da lui provata corrispondeva a quella del personaggio. In metafora. Noi lo vediamo nel film realmente soffrire. Ma soffre per ben altri motivi di quelli che richiede il suo personaggio. Terminate le scene gli spiegavo il perché della violenza e della calunnia, consolandolo. Ogni volta che l'avevo sottoposto a tali prove, lo portavo a cena nel miglior ristorante di Udine, lasciavo che bevesse più del solito e mangiasse gli spaghetti che gli erano proibiti per evitare la floridezza dell'aspetto. Così Adelfo non ebbe mai rancori verso di me. Mi scrive, mi viene a trovare. Lo aiuto nel disegno e la pittura, il suo sogno proprio come nel film, e senza

l'inganno della metafora. In ultimo, per scansare il peggio, si affrettava a rattristarsi e a piangere come voleva la scena. In altre parole, diveniva attore. Ma io troncavo di netto la sua astuzia. Di recente, un reporter televisivo che lo intervistava gli ha chiesto se avrebbe ancora recitato volentieri. Ha risposto « A voglia! ». Ma siamo tutti d'accordo nell'impedirglielo. La sua esperienza deve servire ad arricchire la sua vita, non ad immiserirla, come quasi sempre capita ai fanciulli-attori.

“Jeanne d’Arc„ e l’antiteatro

colloquio con ROBERT BRESSON

(BRESSON): Il fascino principale che il personaggio di Giovanna ha per noi è forse la sua giovinezza e modernità. Ella ha il nostro stesso ritmo, va in fretta come noi ed ha quella specie di sete d’indipendenza e di libertà che tutti voi giovani avete, e lo stesso suo misticismo, a parte l’obbedienza alle « voci » — o anche, forse, a cagione di quell’obbedienza intima — è una sorta di misticismo assolutamente libero ed indipendente.

Questo film è stato fatto, come del resto quasi tutti i miei film, senza attori professionisti. E spiego il perché: io sono fermamente convinto — e da molto tempo — che il cinematografo non può essere una fotografia di attori che recitano la commedia, ma che deve essere tutt’altra cosa. Un film deve esprimersi attraverso il ritmo ed essere quindi, piuttosto, un fatto musicale e tutt’altro che teatrale un ritmo di immagini, di immagini specialissime che possono influire le une sulle altre, che sono dunque delle immagini piatte, tali da non ammettere alcuna maniera di esprimersi — la mimica, ad esempio — che abbia punti di contatto con i « mezzi » teatrali. Il film su Giovanna è basato esclusivamente sull’autentico testo degli atti del processo: vi sono riportate le frasi, le parole, le risposte esatte di Giovanna al processo che essendo in realtà in numero assai maggiore, ho cercato di concentrare, rendendo il significato di ogni frase senza forzarlo, in modo che il film dia la medesima impressione che diede il processo al tempo in cui fu celebrato. In verità molto ho soppresso e condensato perché bisogna pur lasciar parlare le immagini che devono dare il più grande contributo al film: non bisogna che l’immagine, il suono e le voci si sottraggano ai rispettivi ruoli.

Vedete, la ragazza che recita — o meglio che non recita la parte

di Giovanna, ma che è Giovanna d'Arco — è una studentessa: aveva 19 anni nel 1961, quando ho girato il film, non ha mai frequentato corsi d'arte drammatica e non farà mai più del cinema in avvenire. Così il vescovo Cauchon è un pittore, e gli altri sono professori universitari, medici, avvocati, nessuno quindi è attore professionista.

Ho detto che non c'è « recitazione »; voglio dire con questo che la ragazza si limita ad essere quello che è realmente e che io l'ho scelta perché la trovavo estremamente interessante, piena di vita, straordinaria nel suo modo d'essere, piena di fermezza, quella stessa fermezza che mostra nel film e che non è affatto recitata. È una ragazza che ha già una notevole esperienza di vita, che conosce la vita e sa che questa non va presa con leggerezza.

Ed ora, qualche osservazione a proposito del film storico. Questo non è un film storico, non credo nei film storici; è necessario vi sia una verità negli eroi che noi facciamo rivivere, e questa verità si trova nelle emozioni che essa provoca e non nelle attitudini o nei dettagli, che sono generalmente inverosimili e che, al contrario, ostacolano l'emozione. Infatti io ho situato Giovanna in mezzo ad oggetti che appartengono alla nostra epoca e questo non ha dato fastidio, né lo ha dato il suo linguaggio modernizzato: io ho avvicinato Giovanna d'Arco a noi, e non ho pensato, nemmeno per un attimo, al Medioevo né alla ricerca di una ricostruzione « archeologica » di linguaggio e di ambienti, cosicché ha potuto manifestarsi quell'emozione che è la sola verità di un personaggio; poiché la storia è falsa.

Qualche parola ora sul significato della figura di Giovanna d'Arco. Non ha pretesa di novità dire che il vero senso della missione, dell'opera di Giovanna è stato l'incoronazione del re a Reims, ove si trovava la santa ampolla con il liquido divino che consacrava i successori di San Luigi, rappresentanti di Dio in terra, e contemporaneamente — ne fa fede la bellissima risposta da lei data al suo giudice Cauchon e ai giudici partigiani degli inglesi a proposito dell'apparizione dell'Angelo: « Quella voce è dolce e parla la lingua di Francia » —, il suo amore per la patria per il quale, fin da giovanissima, aveva sognato di cacciare l'invasore. Ed è pure cosa certa che la Francia subì un rinnovamento che Giovanna contribuì a consolidare come è pure quasi certo, per paradosso, che ella ha rinforzato e consolidato la Chiesa.

Certamente, insomma, Giovanna ha completamente sovvertito

e mutato il volto della Francia e dell'Europa ed i loro destini: non soltanto per i secoli passati ma per molti di quelli venuti dopo. Si può ben affermare che Giovanna d'Arco è il più grande personaggio del quindicesimo secolo.

D. (Pier Annibale Danovi, allievo del II anno di recitazione): *Desidererei sapere se un film come questo, che nulla concede allo « spettacolo », ha suscitato particolari problemi di regia soprattutto per quel che riguarda la direzione degli attori, qual'è il suo metodo al proposito e se questo ha qualche contatto con il metodo di Stanislavsky.*

R.: La maggiore difficoltà proveniva dal fatto che era mia intenzione fare un film basato esclusivamente su delle domande e delle risposte: quasi un film-scommessa, insomma. Ebbene io mi sono posto davanti a queste difficoltà senza più pensarci molto, ma sforzandomi piuttosto di condensare le cose e di portare il pensiero sempre più avanti, avanti, come succede alle macchine che assumono forza via via e che infine scoppiano. Il grande problema è che Stanislavsky era un uomo di teatro ed io — come vi ho detto — sono contrario al teatro-filmato e ritengo che finché il cinematografo improntera i suoi mezzi espressivi al teatro non potrà esserci un vero linguaggio cinematografico, il quale deve dimenticare assolutamente il teatro e non servirsi di attori. In tutti i film che vediamo non solo ci sono degli attori, ma la loro maniera di concepire la vita, il movimento, le risposte, sono soltanto teatro. Il cinema deve essere tutt'altro, deve essere esposizione di documenti di vita, questo è il suo privilegio: riportare il passato al presente. Tutto deve accadere nell'attimo, e questo è il contrario del teatro. Il teatro è un'ammirevole convenzione — ed io l'ammiro infatti — ma bisogna appunto che nel teatro tutto sia convenzionale, e di una falsità omogenea; nel momento in cui s'introduce la « verità » nel teatro, tutto crolla perché il vero diventa falso. Per questo bisogna che tutto nel teatro sia falso, perché solo allora diventa ammirevole, grazie alla convenzione teatrale.

Al cinema invece non si possono mescolare il vero e il falso, non si può porre ad esempio un attore accanto ad un albero; essi non appartengono allo stesso universo, non esiste rapporto tra loro, l'albero vive la propria vita di albero, l'attore vive la sua vita di attore, non la propria vita di uomo. E questo mi dà un senso di disagio, la sensazione di una incoerenza: i film religiosi non sono religiosi, i film comici non sono comici ecc. Certo è molto più

comodo telefonare a degli attori e sapere se sono liberi, ad esempio a partire dal 15 luglio, telefonare ad un regista per chiedergli se accetta di cominciare a girare un film per la stessa data e creare così un film « fabbricato » che nulla ha a che vedere con il linguaggio cinematografico.

Con queste premesse la prima difficoltà del film è la scelta delle persone prendendole « dalla vita ». E anche se — cosa molto curiosa — chiunque a cui io abbia chiesto di recitare in un film ha risposto sempre di sì, tuttavia resta sempre il problema di scegliere persone che non siano use a recitare nella vita, che sappiano dimenticarsi, e che inoltre sappiano parlare, articolare correttamente le parole: la difficoltà più grande non è tanto quella di agire ma quella di parlare esattamente, e questo io l'ottengo dai miei interpreti attraverso le letture, abituando il loro palato e la loro lingua a pronunciare dei testi in maniera estremamente rigorosa e però diversa da quella che si usa in teatro e che ritengo del tutto falsa. Tutte le volte infatti che sono stato a teatro, mi sono accorto con stupore di stare ascoltando un qualcosa di falso, come un'orchestra i cui strumenti non fossero ben accordati tra loro.

Il parlare in maniera estremamente rigorosa non deve tuttavia significare copiare la vita. Al contrario, chi vuol copiare la vita sbaglia, poiché si deve invece tendere a costruire qualche cosa e la parola comunque racchiude l'essenza del film, ma serve soltanto a provocare qualcosa così come i gesti, che non costituiscono neppure essi, da soli, il senso di un film: il senso di un film è ciò che parola e gesto presi insieme provocano, è quel qualcosa che passa dietro un volto, qualcosa di indefinibile, di misterioso e magnifico. Dal momento in cui si fanno scrivere dialoghi per film da scrittori teatrali di mestiere e si fanno poi recitare da attori di teatro non è più cinema quello che si fa, ma teatro filmato.

Ho parlato del lavoro di lettura ove la parola viene usata come uno strumento musicale perché la voce è la cosa più importante, la più rivelatrice di una persona: talvolta, ascoltando la voce di qualcuno senza conoscerlo direttamente, mi sono fatto un certo concetto che è poi stato confermato dal contatto diretto con la persona stessa; ciò significa che la voce può da sola bastare a definire la nostra personalità. Per questo bisogna che l'emissione della voce sia un fatto assolutamente naturale, e al proposito ricordo che una volta mi è accaduto di dire ai miei interpreti: « Non pensate a quel che dite ». Infatti sono convinto che una parola non è mai pensata

nel momento in cui viene pronunciata; non è il pensiero che produce la parola ma esattamente il contrario. La parola è autonoma e voi in italiano avete un'espressione molto più bella di quella francese, voi dite pensiamo « una » cosa e non « a » una cosa: non bisogna « pensare » la parola poiché essa si esprime da sola.

Né bisogna che l'interprete sappia quel che fa, e per questo io non mostro mai ai miei attori il lavoro fatto nella giornata, poiché desidero che essi quasi non abbiano coscienza del loro personaggio. Quel che importa infatti non è quel che l'attore rivela, ma quello che nasconde.

D. (WILLIAM AZZELLA, allievo del II anno di produzione): *Non sono d'accordo con la sua affermazione che la storia è falsa, ritengo invece che per costruire un film storico sia necessaria una ricerca di documenti e un'indagine che tenda a stabilire la verità storica. D'altra parte, la sua affermazione mi sembra contrasti con il suo film* Un condamné à mort s'est échappé *(Un condannato a morte è fuggito, 1956) che è ambientato in un momento storico ben determinato e si occupa di fatti storicamente determinabili.*

R.: Non c'è verità storica nel *Condamné,* quella espressa è sempre una verità umana, interiore. Tutto quel che di dettagliato ci perviene dalla storia passata è fortemente falsato e riusciamo a non ingannarci soltanto quando si diffida di tutto ciò che non sia verità interiore. Non esiste quindi contraddizione tra quel che vi ho detto e il film *Un condamné à mort s'est échappé.* In questo film vi sono alcune parti documentarie come or ora vi ho detto, cioè a dire dei dettagli assolutamente certi perché mi erano stati segnalati dal protagonista della vicenda reale, ma anche a queste condizioni quello che conta non è la realtà storica o politica, ma la verità interiore dell'uomo prigioniero che non può sopportare di vivere rinchiuso ed anela ad uscire: è la storia esterna dell'uomo che aspira alla libertà e che la consegue a rischio della vita.

D. (SERGIO LUIS PERSON, allievo del II anno di regia): *Partendo dalla netta distinzione tra espressione teatrale ed espressione cinematografica che lei pone alla base della sua opera, desidererei conoscere quali metodi lei segue per conseguire questa differenza di espressione, su quali elementi punta per realizzare tale differenza.*

R.: Credo in genere che sia necessario porsi delle regole per poter poi disobbedir loro, e rendersi ben conto di tutte le difficoltà per poi dimenticarle. Tutto il lavoro cinematografico è comunque del

tutto intuitivo: non esistono apriorismi, né regole. Nel *Procès de Jeanne d'Arc* la difficoltà principale è stata raggiungere l'assoluta semplicità, ed individuare il ritmo giusto su cui basare poi il montaggio. Per questo ho vissuto a lungo con il film nella mente portandolo avanti per intuizione fino in fondo e credo che la risposta alla parte più importante della sua domanda sia che bisogna improvvisare, ne sono sempre più convinto, bisogna avere in partenza tutto il film in testa ben costruito, ben solido e poi lasciarsi andare costantemente alla improvvisazione, introdurre mutamenti, a rendere possibili i quali è necessario che il regista sia l'autore di tutto il film e che ogni particolare si collochi perfettamente nell'insieme. È questa la grande difficoltà del cinema: l'impossibilità di lasciare gli elementi sparpagliati e la necessità, al contrario, di concertarli e renderli unitari. L'unità è la grande forza dell'arte e in cinema è proprio questa la cosa più difficile ad ottenersi: unità di fotografia, unità di tono, di tensione emotiva, di ogni elemento insomma, unità che è una cosa assai difficoltosa a realizzarsi.

D. (LUIGI PERELLI, allievo del II anno di regia): *I suoi film sono molto importanti anche in riferimento a quello che è la cultura francese d'oggi e la cultura cinematografica francese in particolare. Mi pare che nei suoi film ci sia una presenza morale che manca oggi a buona parte del cinema francese. Proprio in riferimento a questo ed in particolare a certi giuochi intellettuali che noi vediamo in certi giovani registi del suo paese, le vorrei chiedere quale è a suo avviso il ruolo del cinema nella cultura d'oggi e quale il giudizio che lei dà su questi giovani registi, se lei crede che la strada da questi presa sia una strada favorevole per lo sviluppo del cinema.*

R.: Credo che la « nouvelle vague » sia qualcosa di molto importante perché innanzitutto là dove arriva sconvolge il cinema ufficiale, il cinema teatrale, insomma. Alcuni di questi giovani registi portano un contributo d'idee che sono per l'appunto tutt'altra cosa dal teatro, cosicché, sia nel caso che abbiano un grande talento, o che ne abbiano uno modesto, o sia pure che non ne abbiano affatto, essi sono assai utili alla mia tesi.

La questione di presenza morale che lei ha posto è molto importante per me perché credo innanzi tutto che un film sia certamente morale se è bello, se è ben fatto; e spesso anzi ho trattato questo argomento in ambienti cinematografici cattolici sostenendo che non serve a nulla fare un film « cattolico » brutto e mal fatto, e che anzi si ottiene il risultato contrario a quel che si sarebbe

voluto: è molto meglio un film del tutto contrario alla morale tradizionale ma bello, piuttosto che un film religioso e brutto.

Quel che mi spaventa, poiché ne sono, purtroppo, certo, è che il cinema, quale vien fatto nel mondo intero, in generale — e tolta qualche splendida eccezione — tende a distruggere la bellezza che è cosa tutt'altro che astratta ma bensì molto concreta, fino al punto di portare forse, in futuro, la responsabilità della morte dell'arte tutta.

Temo cioè che il cinema, la radio, la televisione uccidano l'arte, forse per una certa stanchezza per gli occhi, per le orecchie che essi provocano; ritengo che la nostra epoca sia appunto un'epoca di saturazione che porta con sé una decadenza, e addirittura la fine dell'arte stessa che è certamente assai più ricca di vita e che rinascerà di certo, forse in una nuova forma, assai più bella di quel che si sia mai visto.

D. (Guido Cincotti): *Cocteau, Giraudoux, Bernanos e Diderot, autori molto diversi tra loro, sono stati tutti e quattro, per così dire, chiamati a collaborare con lei. A quale di essi si sente più vicino e per quali motivi? Ovvero — come io credo — lei si sente invece affine un poco a tutti e quattro?*

R.: Esiste certamente un'affinità, così come è vero che il ruolo rappresentato da Diderot, ad esempio, è assai diverso da quello di Cocteau: in Diderot vi era una manifestazione meravigliosa di stile mentre la mia collaborazione con Cocteau e Giraudoux è piuttosto una manifestazione della mia pigrizia: in quell'occasione, cioè, non ho fatto lo scrittore come invece in seguito sono stato costretto a fare dalla necessità di avere un film interamente mio, e ho affidato a scrittori che stimavo profondamente e che sentivo per certi aspetti molto affini a me, la stesura dello scenario, pur collaborando strettamente con loro, fornendo loro ad esempio dei piani molto precisi delle scene e addirittura gli attacchi di esse. In seguito mi sono però reso conto che è estremamente importante che l'autore del film sia uno solo, per questo voglio dire a voi giovani una cosa di cui sono profondamente convinto: non basta andare al cinema, vedere dei film, bisogna vedere dei dipinti, e bisogna che siate voi stessi a dipingere, a scrivere; bisogna amare la cultura e praticarla. Non ci si deve mettere di fronte all'arte astrattamente considerata, bisogna essere responsabili di un foglio bianco e sapere come riempirlo,

avere una tela bianca davanti a sé e riempirla con dei colori: se non farete questo, non progredirete, non arricchirete voi stessi. È necessario andare ai concerti se non si è capaci di suonare noi stessi uno strumento, e saper pensare a dei ritmi, a delle modulazioni; bisogna, ve lo dico ancora, che voi giovani sappiate arricchirvi, voi che avete delle possibilità meravigliose. Non dovete cristallizzarvi intorno al cinema, intorno ad uno schermo che non vi mostra per lo più che cose orribili.

Io credo in conclusione che il cinema rappresenti la possibilità di realizzare quel che non si è mai riusciti fin'ora: il manifestarsi dell'uomo completo, universale. Per questo il vostro è un ammirevole lavoro, ma bisogna arricchirsi continuamente e non limitarsi a tenere gli occhi fissi su di uno schermo.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Se me lo consente avrei da porle due domande. La prima è la seguente: opponendo il cinema al teatro, lei ha detto che il teatro è convenzione, ma io troverei più giusto dire piuttosto che è « una certa » convenzione così come il cinema è un'altra convenzione, poiché — lei vorrà ammetterlo — anche il suo film che ora abbiamo visto è basato su una convenzione. Cosa che del resto lei stesso ha confermato, dichiarando di essere stato obbligato a condensare i dialoghi autentici, a concentrare nei pochi minuti della durata di un film ciò che in realtà si è svolto nel corso di alcuni mesi.*

Lei vorrà scusarmi se quel che ho detto ha un tono polemico poiché ciò non esclude di certo la massima ammirazione per la sua opera. Lei ha poc'anzi affermato che il cinema è soltanto quel che fa lei e che tutto il resto non è che teatro. Naturalmente non sono d'accordo su questo, poiché credo che la strada da lei intrapresa non è che una delle strade che il cinema può percorrere, e che ve ne sono delle altre: non esistono soltanto molte maniere di fare del teatro, ma anche molte maniere di fare il cinema. È chiaro che vi sono degli autori assai diversi da lei ma che fanno anch'essi del cinema. Welles, ad esempio, tanto per fare un nome.

R.: Anche Welles non è che teatro.

D. (CASTELLO): *Questo non fa che confermare che la sua maniera d'intendere la parola teatro si può ridurre a questo: è teatro tutto ciò che non è di Robert Bresson.*

R.: No, niente affatto. Mi permetta di interromperla, per non dimenticare quel che lei è venuto dicendo e poterle rispondere poiché siamo arrivati a trattare argomenti molto sottili e complicati. Questa invenzione straordinaria, questo straordinario appa-

recchio che è il cinematografo può essere un mezzo di creazione, oppure soltanto un apparecchio di riproduzione. C'è una gran differenza tra un quadro, una scultura, un'opera d'arte insomma, e la riproduzione fotografica di quella stessa opera. Ebbene, il cinema che si fa, non è che la riproduzione fotografica di rappresentazioni teatrali recitate da attori, si tratta cioè soltanto di una riproduzione che non ha né il valore, né la potenza della cosa rappresentata così come una riproduzione fotografica di una statua non ha né la potenza espressiva né la validità artistica della statua. Ecco perché il cinema di cui lei parla è valido in quanto è riproduzione, in quanto ci permette di vedere su di uno schermo, nel nostro paese, contemporaneamente a tutti i paesi del mondo, la stessa cosa. Mentre se, al contrario, questo apparecchio viene considerato un mezzo di ricerca, di scoperta, di « cattura », come mai nessuna macchina al mondo aveva fatto prima — catturare qualcosa, affermare cioè quello di cui non si ha neppure coscienza —, se voi riprendete, dicevo, le cose sotto il profilo della realtà bruta, che costituisce la materia prima, separatamente ed in un secondo tempo, voi potrete porle in un ordine che non è quello naturale, ma quello voluto da voi, così come fa il poeta che prende le parole dal dizionario per poi metterle in un certo ordine. Allora soltanto voi create, allora soltanto il cinematografo diventa un'arte creativa.

D. (Castello): *Mi accorgo, a questo punto, che lei ed io pensiamo allo stesso modo, ma attribuiamo, evidentemente, alle parole un significato diverso.*

R.: Non voglio dire che il cinematografo corrente, quello che un parigino può chiamare cinema « boulevardier », in corrispondenza al così detto « teatro boulevardier », non sia qualcosa che diverte il grosso pubblico, ma non sono d'altra parte sicuro che non sia una manifestazione negativa. Sono infatti convinto che ogni cosa che sia abbastanza falsa, come lo è questo cinema-teatro fotografato, diventi, alla lunga, piuttosto nociva. Per esempio, nel campo del turismo, se voi visitate dei brutti castelli, dei falsi artistici, esaltati ed illustrati dalla guida come dei capolavori autentici, questo è male, è una falsità, così come lo è, ad esempio, fare ascoltare a qualcuno della cattiva musica facendogli credere che sia buona. È come abituare l'orecchio di un fanciullo ad ascoltare continuamente un pianoforte scordato, abituarlo cioè a qualcosa che non è quello che dovrebbe essere. Tutto questo non toglie naturalmente che il

cinema-teatro fotografato esisterà sempre ma il mio scopo è di indicare in maniera fortemente differenziata quel che è una arte di creazione e quel che è invece una riproduzione.

D. (CASTELLO): *Ed è proprio questo che mi lascia un poco perplesso, poiché il suo modo di concepire il cinema la porta a rinunciare ad utilizzare i mezzi che sono quelli propri del cinematografo, e perseguendo quest'ideale di ridurre le cose all'essenziale, lei arriverà alla nudità assoluta, alla pagina bianca.*

R.: Non si tratta tanto di riduzioni all'essenziale, quanto piuttosto di applicare il principio di imprigionare, di captare nella vita delle cose assolute, allo stato puro: uno sguardo, un gesto che non sia quello teatrale dell'attore, ma un gesto irriflesso, non pensato da chi lo compie, mentre è invece sempre meditato quello compiuto dall'attore il quale è già di per se stesso un oggetto artistico. Infatti l'errore che si compie facendo del teatro fotografato è quello di non prendere in considerazione l'automatismo che esiste nella vita; i nove decimi delle azioni che si compiono sono automatiche, e questo prova che il cinema che si fa attualmente è falso perché riproduce degli atteggiamenti prefabbricati, mentre quelli reali della vita sono automatici.

D. (CASTELLO): *Arrivo adesso alla terza domanda che desideravo farle: che cosa pensa oggi dei suoi primi film e di quello che io ritengo il suo capolavoro,* Les dames du Bois de Boulogne *(Perfidia, 1945)? Sono film nei quali lei ha impegnato attori professionisti, attori teatrali, addirittura.*

R.: Sì, ma mio malgrado, in maniera del tutto contraria a me stesso poiché so che il teatro è una convenzione, qualche cosa di assolutamente falso. Quel che tengo a precisare ad ogni modo è che tutto ciò che faccio non è mai preconcetto, non parte da teorie aprioristiche; come vi ho già esposto, io prima opero e in seguito rifletto. Pertanto, tutto quel che vi ho detto finora sono delle riflessioni derivanti dalle esperienze di lavoro, naturalmente a posteriori.

Dunque, mi sono reso conto che durante la lavorazione dei film più recenti nei quali ho utilizzato di regola attori non professionisti, se mi accadeva di impiegare qualche attore professionista, per una qualsiasi ragione di opportunità, succedeva che, senza potermene spiegare la ragione, le cose non andavano all'inizio ed ero costretto a ricominciare daccapo qualche giorno dopo. La verità è

che non era possibile conciliare il comportamento dell'attore con quello del personaggio preso dalla vita: in quest'ultimo vi era infatti purezza, ed ingenuità, e, soprattutto quel che io ritengo più importante: la capacità di interiorizzarsi. Un attore in genere procede dall'interno verso l'esterno per esprimersi mentre l'espressione cinematografica deve andare al contrario dall'esterno verso l'interno e là soffermarsi.

D. (CASTELLO): *Vorrei ora sapere quali sono gli autori di cinema che lei maggiormente apprezza.*

R.: Domanda estremamente indiscreta, questa. Comunque devo confessarle che non esistono film che mi piacciano interamente, ma soltanto delle parti di alcuni di essi, riuscite per puro caso. In *Brief Encounter* (Breve incontro) ad esempio, c'è qualche brano; qua e là nei film di Chaplin, e non certo quando l'attore domina, ma quando si verifica una concentrazione subitanea, convenzionale, ne convengo, ma di quella convenzionalità tipica del cinema che non è assolutamente la stessa del teatro.

E anche Dreyer — il riferimento è d'obbligo — è teatro, e se è vero che giunge a trasmettere un'emozione, questa è sempre una emozione di carattere teatrale; egli perviene, attraverso il processo di riproduzione dello spettacolo teatrale, a commuovere lo spettatore e a rendere un poco l'intensità dei personaggi, ma egli non usa dei mezzi appropriati e cade subito nell'esteriorità tipica del teatro.

La mia opinione è quindi che il teatro è grossolanità, mentre il cinema è finezza, dunque in esso nulla deve essere preordinato ma al contrario tutto automatico e capace di rivelarci l'uomo e non l'attore, poiché dietro l'attore esiste spesso un che di prefabbricato e talvolta, purtroppo, il vuoto.

D. (MARIO VERDONE): *Forse la mia domanda è stata bruciata da quella di Castello, ma comunque le volevo chiedere: in che senso soprattutto la sua Giovanna d'Arco si distacca da quella di Dreyer, forse allo stesso modo in cui il realismo è diverso dall'espressionismo?*

R.: Dreyer innanzi tutto ha scelto una scenografia teatrale per il suo film, poi ha preso un'attrice di 35 anni e ne ha fatto una fanciulla di 18, di un'attrice parigina ha voluto fare una pastora mentre Giovanna non era affatto una donna rozza, come vuole la tradizione, ma al contrario piuttosto raffinata; questi presupposti

hanno improntato tutto il film che è stato governato dalla costruzione teatrale. Non c'è costruzione all'interno, né progressione drammatica ma bensì una serie di « piani » che si susseguono senz'ordine.

Quel che io ritengo importantissimo in un film è la costruzione veramente solida, e sono convinto che non esiste arte senza trasformazione: proprio questo io rimprovero al teatro fotografico: il fatto di riprodurre esattamente ciò che si è svolto in studio, mentre quel che occorre è che ciascuna immagine si trasformi al contatto dell'altra così come un colore o una parola si trasformano a contatto con altri colori o parole. Se non c'è questo non c'è arte, quel che voi sostenete infatti non è arte, ma è soltanto riproduzione.

D. (LUCIA TARENGHI, allieva del II anno di recitazione): *Non ho ben compreso tutto il senso della discussione e vorrei dei chiarimenti. Credo di aver capito che lei ritiene inutile il lavoro dell'attore: è vero?*

R.: Non considero certo inutile il lavoro dell'attore come tale, anzi pongo il lavoro dell'attore al disopra di quasi ogni altro e lo ritengo naturalmente indispensabile a quel teatro filmato che si seguita a chiamare cinema. Ho una grande ammirazione per gli attori, ma non li voglio in cinema. I grandi attori sono esseri ammirevoli — anche se io non li comprendo molto — ma che non hanno nulla a che vedere con il cinema. Infatti si dice in linguaggio teatrale « la tale commedia è stata *creata* dal tale attore », e così è, appunto: l'attore crea, e nel cinema invece non deve assolutamente creare, il suo lavoro, cioè, è qualcosa di molto importante ma è totalmente inadatto al linguaggio cinematografico (1).

(1) *Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia dopo la proiezione ad allievi e docenti del film di Robert Bresson. Abbiamo trascritto integralmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione a magnetofono.*

Le due Rome nel vecchio cinema

di MARIO QUARGNOLO

Premessa

Avvolti come siamo ora in un pulviscolo di film sulla Roma antica dalla funzione, se così si può dire, essenzialmente vegetativa (insapori, inodori, fumettistici e disadorni), sentiamo la necessità di rivivere il periodo, grosso modo fra le due grandi guerre, quando un film storico su Roma — italiano o americano che fosse — suscitava interessi non labili, scuoteva le coscienze e portava il suo contributo — magari confuso e abborracciato — alla battaglia delle idee (1). La storia romana usata dai padri del cinema italiani e americani, pure se prescelta per le vampate di grandioso che permettevano — per la prima volta — enormi scenografie e multiformi movimenti di masse non si esauriva mai nella coreografia anche se dilatata, ma era retta sempre da un'idea morale, da una presa di posizione e soprattutto nel grande film italiano, come vedremo, da motivi pratici che sostenevano sentimenti e avvenimenti politici da cui erano condizionati e che a loro volta, per una specie di circolo vizioso, condizionavano. Forte è stato dunque il senso del tempo presente nel cinema storico italiano di ispirazione romana; tale senso si risolveva in una precisa adesione ideologica in omaggio, forse, a quel reale che essendo razionale andava accettato, sostenuto e valorizzato. L'America, d'altro canto, osservava la Roma antica col suo spirito spregiudicato di nazione nuova e libera, ma anche, per la verità, con alcuni tabù dovuti all'influsso di fortissime correnti israelitiche e protestanti, le quali nella Roma dei Cesari, preparazione del luogo « santo u' siede il successor del

(1) *Spartacus* di Kubrick è una delle poche attuali eccezioni.

maggior Piero », vedevano specialmente il lato illiberale, orgiastico e crudele. Del resto, anche l'orgoglio italiano di stampo conservatore talvolta indulgeva sul molle e impuro fuoco di Messaline e Poppee (eccellente materia prima per il divismo degli anni 20), come la più o meno velata condanna americana non era mai scevra di ammirazione e di stupore. In ogni film dell'epoca che esamineremo, coesistono quindi quelle che Benedetto Croce ha definito le due Rome, l'una accanto all'altra e l'una sottomessa all'altra, secondo le intenzioni degli autori, e non vi è film, per quanto decisamente orientato in una determinata direzione, in cui (ricorriamo ancora al Croce) « i tratti duri della romanità » non si ammorbidiscano in taluni punti, né all'opposto, opera encomiastica nella quale non trapeli, qua e là, la censura o la riserva.

Prima di uscire dal vago per un esame più approfondito, vogliamo meglio giustificare i motivi della nostra scelta e della nostra delimitazione temporale. Il periodo che ci proponiamo di esaminare è storicamente conchiuso. Pensiamo all'Italia: film come *Cabiria* o come *Scipione l'Africano* oggi non avrebbero più senso, il « teneo te Africa » e i sottofondi delle rivendicazioni nazionalistiche sono del tutto superati con la fine del colonialismo e le prospettive europeistiche. Di *Cabiria* o di *Scipione* varrebbe, oggi, solo il lato esornativo. Quanto agli USA il discorso sulla irripetibilità di un certo clima si basa su diversi fattori: la maggiore comprensione verso il cattolicesimo « romano » (e un cattolico è attualmente alla presidenza), la preoccupazione di contenere l'impeto televisivo con grossi spettacoli a schermo panoramico e a sfondo neutrale, il deliberato proposito dei migliori di dare un contenuto attuale alla polemica antiromana (e si veda al riguardo *Spartacus* di Kubrick, dove la dialettica schiavitù-libertà è risolta con modernissimi sottintesi). La guerra 39-45 ha dunque chiuso un periodo anche per i film americani sulla « romanità » e quando nel prologo del *Re dei Re* di Nicholas Ray si vedono i legionari dell'impero che colpiscono freddamente i sacerdoti del tempio di Gerusalemme, la pietà dello spettatore supera irresistibilmente l'episodio circoscritto per salire a ben più agghiaggianti considerazioni di carattere tutto contemporaneo.

In questo momento, dunque, le masse sentono l'urgere di altri problemi e i climi in cui vogliamo rituffarci sono del tutto irriproducibili. Il sostrato dei film odierni su Roma (dei pochi meritevoli, intendiamo), non è più quello di una volta, né per l'Italia, né per

gli Stati Uniti (le uniche nazioni che abbiano affrontato vistosamente il tema), e se i vecchi film venissero riproposti al pubblico, oggi come oggi, e tralasciando l'infantilismo tecnico di taluni che darebbe fastidio e il « kolossal » che piacerebbe ancora, nessuno ne coglierebbe i sotterranei umori, le molle segrete dell'ispirazione, appunto perché la temperie è un'altra, il mondo si è fatto piccolo e con esso anche i vecchi romani che il cinema migliore ormai usa solo come ingredienti dialettici di una polemica che, in definitiva, li perde di vista e li dimentica subito dopo averli fugacemente usati. (Del molesto ciarpame attuale qui non si discorre.) Rare sono state dunque le occasioni d'incontro fra le due strade dei film italiani e americani sulla romanità, l'una, come abbiamo accennato era densa di orgoglio nazionalistico, l'altra era piena di riserve, a loro modo, ancora nazionalistiche. Le due cinematografie parlavano, tutto sommato, linguaggi differenti. Ora siamo arrivati al compromesso: il filone storico italiano è confluito in quello americano, per cui in questo campo (e a ben vedere) si potrebbe parlare di cinema italo-americano. Nella confluenza è rimasta intatta l'esteriorità, ma sono state accantonate le rispettive posizioni polemiche, divenute, sotto l'urgere dei tempi nuovi, anacronistiche. La vecchia diatriba è stata sopravvanzata, nelle opere più coscienti, da una visione quasi sofferta dell'umanità contemporanea, nella quale le due Rome in certo senso si annullano assumendo significati simbolici di stretta e pressante attualità.

L'entusiasmo italiano

Cabiria di Giovanni Pastrone (1914) e *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937) sono i due punti, di partenza e di arrivo, dell'arco pellicolare che qui interessa. Sia l'uno che l'altro prendono materia dalla seconda guerra punica, quella che vide le avventure di Annibale e le fortune di Scipione. Entrambi, naturalmente, non sono nati a caso, ma anzi si sono subito rivelati per quel che erano « ab imis »: l'estrinsecazione di stati d'animo africanisti e interventisti. Sotto sotto, in tutt'e due, c'era l'aspirazione dannunziana di fare di tutti gli oceani il Mare Nostro. Si tenga inoltre presente come *Cabiria* sia nata tra l'impresa libica e il maggio 1915 e come *Scipione l'Africano* abbia visto la luce tra la guerra d'Abis-

sinia e quella di Spagna, mentre tuonavano rivendicazioni su Tunisi, la Corsica, Malta e Nizza.

Cominciamo da *Cabiria.* Umberto Barbaro (2) ha osservato: « In *Cabiria,* invece, lo abbia scritto o no D'Annunzio quel soggetto, si celebrava lo spirito paganeggiante e nazionalistico rappresentato, a quei tempi, oltre che da D'Annnuzio dal dannunzianesimo ». Un anonimo che su un settimanale cinematografico ha raccontato la « vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone » (3) osservava a proposito del film: « Aprile 1914 (*è la data di presentazione*). Nell'anno propizio al giolittismo rinunciatario e alla democrazia, la collaborazione D'Annunzio-Pastrone regala all'Italia un film imperiale ». E Carlo Lizzani, a sua volta, « La partecipazione alla guerra (1915-18) porta come conseguenza la consacrazione sul piano propagandistico di tutte quelle correnti culturali dannunziane che l'involuzione nazionalistica e la generale euforia dei ceti dirigenti e delle classi medie avevano favorito nel decennio precedente. Attraverso *Cabiria* il mito di Roma giunge direttamente al cuore degli italiani » (4). Vachel Lindsay ha annotato: « Il suo (*di D'Annunzio creduto l'unico autore del film*) patriottismo di italiano rasenta la frenesia. *Cabiria* rimarrà nella storia del cinema quale impresa monumentale di vitale grandiosità patriottica » (5). Secondo il Sadoul (6) il soggetto sarebbe stato ispirato a Pastrone dalla guerra di Libia, che aveva appassionato gli italiani e che era servita di pretesto ai nazionalisti per evocare la conquista romana dell'Africa. Del resto anche il lancio del film si era svolto in un'atmosfera patriottica. Ascoltiamo la Prolo: « La prima di *Cabiria* a Roma avvenne la sera del 22 aprile (1914). Durante il giorno l'aviatore triestino Giovanni Vidner, affermatosi nel raid Trieste-Roma, volò per quattro volte su Roma lanciando manifestini che annunziavano *Cabiria.* Vidner quindi telegrafava a D'Annunzio dicendosi lieto che le sue fatiche e il suo apparecchio,

---

(2) UMBERTO BARBARO: *Film, soggetto e sceneggiatura,* Roma, Ed. Bianco e nero, 1939.

(3) ANONIMO: *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* in « Film », Roma, 4 marzo 1939.

(4) CARLO LIZZANI: *Il cinema italiano,* Parenti, Firenze, 1961.

(5) VACHEL LINDSAY: *The Art of the Moving Pictures,* New York, Macmillan, 1915.

(6) GEORGES SADOUL: *Histoire du cinéma* (*Le cinéma devient un art*), Denoël, Parigi, 1951.

segnato con il labaro triestino, abbiano potuto servire alla preparazione del miglior successo dell'opera di un italiano » (7).

Con queste citazioni di autori di varie epoche e di differente formazione crediamo di avere dato un quadro sufficiente del clima che generò *Cabiria*. Non si tratta quindi di un'opera nata a caso, o al massimo per mostrare le possibilità tecniche e spettacolari del cinema, ma di un lavoro seriamente meditato, anche e soprattutto, nella sua essenza. La « romanità » in *Cabiria* non ha cedimenti, anzi il valore rozzamente dialettico del film, sta, per dirla con Fausto Montesanti (8), nella barbarie di alcuni contrapposta alla umana dimensione di altri. E i barbari sono naturalmente i cartaginesi coi loro riti orrendi e la crudeltà dilagante, mentre i romani, separati da essi da una divisione di tipo nettamente manicheo, rappresentano la quintessenza di ogni virtù. Lo stesso Annibale, che nella seconda guerra punica grandeggia, è tenuto in ombra il più possibile; più « spazio » è dato a Sofonisba, ma — ovviamente — il suo personaggio, denso di femminilità, serve la causa del divismo e non quella di Cartagine. « Disarmata dalla sconfitta di Zama, — canta il poeta in una delle ultime didascalie — Cartagine si piega al giogo inevitabile. Le navi latine rivarcano il mare dove la prima vittoria navale gridò alle acque il nome di Roma dal rostro di Duilio ».

Quando uscì *Scipione l'Africano* la critica (1936) si affrettò a collegarlo a *Cabiria*. Per esempio, all'indomani della prima veneziana, l'autorevole Mario Gromo scriveva su « La Stampa »: « Per ritrovare lo stesso timbro e le stesse intonazioni, si deve e si può risalire a *Cabiria* ». La parentela non era, come abbiamo già accennato, spuria. Anche *Scipione* era un prodotto tipico di nazionalismo e di africanismo. Uscito in un periodo in cui era in corso la « bella » guerra etiopica non nascondeva i suoi sottintesi con pesanti veli. Però fra *Cabiria* e *Scipione* il tempo non era passato invano; il secondo, infatti, pur ostentando la superba romanità repubblicana, guardava a Cartagine con occhio meno parziale. Forse involontariamente a uno Scipione quasi sempre declamatorio e teatrale era contrapposto un Annibale quasi sempre semplice e umano (l'attore

---

(7) MARIA ADRIANA PROLO: *Storia del cinema muto italiano*, Poligono ed., Milano, 1951.

(8) FAUSTO MONTESANTI: voce *Pastrone* in « Enciclopedia dello spettacolo », Roma, vol. VII, 1961.

Camillo Pilotto) verso il quale andava, in definitiva, una certa simpatia. Il condottiero cartaginese (ricordiamo una sequenza) con tristezza infinita lasciava l'Italia. Qui egli aveva passato gli anni della giovinezza e prima di andarsene scolpiva sulla pietra il nome delle sue vittorie per ricordare ai posteri che Annibale era stato sconfitto non da Roma, ma dal destino. Insomma, per quanto il film si sforzasse di « significare l'intima unione tra la grandezza passata di Roma e l'audace situazione della nostra epoca » (Luigi Freddi) e per quanto la dimostrazione fosse stata tenuta presente al novanta per cento (non si dimentichi che Annibale fa il lupo cattivo con la bella Velia tenuta in ostaggio) c'era un margine striminzito — ma significativo — di « liberalità »: quel margine che in *Cabiria* mancava del tutto. Ciò, del resto, rispondeva all'altro lato del fascismo, quello che riempiva di onori i ras sottomessi e dava la cittadinanza ai libici (perché in un ventennio l'Africa aveva camminato). Però, dopo questa distinzione fra i due film, distinzione compiuta col microscopio perché nel quadro generale è inavvertibile, bisogna pur concludere dicendo che entrambi (a parte i loro meriti o demeriti, nel campo spettacolare, artistico, tecnico e « pionieristico », e si pensi a *Cabiria* film chiave), nel settore che qui interessa, erano stati costruiti per « riempirci la bocca di vento con l'esaltazione retorica della Roma antica », come ebbe a dire Benedetto Croce in analoga occasione.

Tra *Cabiria* e *Scipione* il cinema italiano (specie, anzi esclusivamente, muto) ha sfornato diversi film sulla romanità. Il nostro compito non è ora quello di darne una fredda e abborracciata elencazione, ma piuttosto di soffermarci su quelli che servono agli scopi del presente studio.

Il gruppo dove la romanità è ancora serrata e aggressiva è sempre quello che sente la prima guerra mondiale e che si alimenta ancora dei successi libici. *Marcantonio e Cleopatra* (più o meno coevo di *Cabiria*) di Enrico Guazzoni è stato così commentato da Vachel Lindsay che lo ha visto: « Glorifica Roma ed equivale ad un lento e lunghissimo agitarsi della bandiera italiana al disopra della bandiera egiziana ». Ma maggior impressione suscitò *Cajus Iulius Caesar* dello stesso Guazzoni (1914). Il soggetto era stato appositamente scritto dall'onorevole Raffaello Giovagnoli (1838-1915), letterato, storico, scrittore e patriota fervido, combattente in varie guerre e campagne risorgimentali, acceso garibaldino, nutrito di una profonda e diretta conoscenza dell'antichità classica,

specie latina ». Giovagnoli sentiva evidentemente i tempi e diede un Cesare a forti tinte e in stile enfatico. Ecco una rozza, ma efficace, descrizione del film, secondo il vecchio modo di raccontare: « I legionari han tradotto nella tenda Bruto cospiratore. Di fronte al suo sguardo fermo che avvolge, penetra e domina esso solo, l'animo ribelle del repubblicano piega. Cesare Imperatore e Pontifex Maximus, colui che comanda a tutti gli uomini posti sotto le aquile di Roma, colui che conosce e dona al popolo la parola degli dei, *Caesar,* è fermo, impassibile, giudice dinnanzi al suo nemico; e, animo grande, perdona. Ma ne riceve il prezzo: trentatré pugnalate ... Eccolo cadere in senato; ecco il suo volto contratto dallo spasimo delle molteplici ferite; ecco il suo sguardo però sempre imperiale che si spegne dominando ». Léon Daudet, dopo aver assistito alla proiezione del film al Vaudeville di Parigi asseriva, fra l'altro, a proposito della sequenza dell'assassinio: « Ce grand moment des races latines, monté par des latins, étraint l'âme ». Daudet, naturalmente, scriveva sulla *Actione française* e in piena guerra (agosto 1916) era dunque chiaro come egli cogliesse, per convinta adesione personale, il senso nazionalista dell'opera di Guazzoni. Il quale Guazzoni nel dopoguerra disperdendo il suo filone « romano puro » si gettava nel bailamme tribadico di *Messalina* (1923), un'opera presentata anche nei circoli del cinema dove il grandioso della romanità veniva sopraffatto da una impostazione di carattere nettamente divistico con l'interpretazione magniloquente ed esagitata di Rina De Liguoro: « vasta, bruna, ardente, estenuante » (Palmieri). Ormai il dopoguerra italiano, teso alla disperata e impossibile riconquista dei mercati, puntava solo sullo spettacolare della « romanità » e pertanto pur mantenendo intatta la precedente ammirazione per il contesto — il quale non veniva messo in discussione — amava cogliere singole figure non edificanti, — ma possibilmente — di successo. E così si spiegano le Poppee e i Neroni del secondo *Quo Vadis?* (il primo, quello di Guazzoni del 1912, era stato definito dal Barbaro « dalla mentalità vagamente democristiana »), e l'indigestione di crapule e di costumi crudeli. Mancava dunque nel filone italiano della decadenza quella carica polemica, piuttosto vivace che aveva nettamente caratterizzato la sua prima maniera.

Le riserve americane

Griffith, il patriarca del cinema americano, si è praticamente disinteressato di Roma e dei suoi fasti. Infatti i suoi interessi storici — interessi, come ognun sa, davvero cospicui — si sono sviluppati in altre direzioni: dalla nascita della nazione americana, alla Rivoluzione francese, dalla notte di San Bartolomeo alla magnificenza di Babilonia. E così nella sua filmografia densa e smisurata e sostenuta per tre quarti almeno dal filone storico, il capitolo romano è pressoché ignorato. Eppure nelle sue prime fondamentali esperienze l'influenza del film storico italiano si avverte in pieno (*Quo Vadis?* di Guazzoni, *Gli ultimi giorni di Pompei, Cabiria*). È noto (9) che Griffith aveva acquistato una copia di *Cabiria* e l'aveva studiata analiticamente, interessandosi specialmente ai movimenti di folla e all'uso della panoramica, ma evidentemente a Griffith interessava la tecnica del film storico italiano, non l'ambiente che egli appunto volle ricreare per conto proprio secondo i suoi intendimenti. I romani, quindi, nel corpus di Griffith non assumono rilievo alcuno. Essi appaiono, salvo sviste, solo nell'episodio ebraico di *Intolerance* (quello su Gesù Cristo) e come si ricorderà la « Judean Story » è la meno pensata, la meno rifinita delle quattro che compongono la vasta opera. Tuttavia anche in essa, che doveva significare l'intolleranza dei farisei contro il Redentore (e la parte più sviluppata è appunto quella di Gesù fra i farisei, uno dei quali era impersonato da Erich von Stroheim) si può notare l'intolleranza, diciamo così, subordinata — sempre rispetto al disegno dell'autore — dei romani verso gli ebrei. Tale presa di posizione è stata chiaramente avvertita da Eisenstein il quale in « Film Form » parla appunto della « successione complicata dei conflitti fra il popolo coloniale degli ebrei e gli schiavisti di Roma ».

Bisogna quindi aspettare il *Ben Hur* di Fred Niblo (1926) perché l'intolleranza romana fosse buttata, se così si può dire, in soldoni al grosso pubblico di tutto il mondo. *Ben Hur,* film mammouth, era tutto impegnato da un'aspra critica della romanità. A

---

(9) Ernesto G. Laura: voce *Griffith* in « Filmlexicon degli autori », Roma, vol. II, 1960.

tal fine, gli sceneggiatori Carey Wilson e Bess Meredith, nulla avevano trascurato. La presentazione dei romani nella sequenza iniziale era quanto mai eloquente. I legionari di Roma si abbandonavano a violenze di ogni genere. Tre di essi si erano piazzati vicino a un povero venditore ambulante di frutta e, con la punta della spada, mentre egli volgeva gli occhi da un'altra parte, infilzavano delle grosse mele. L'ebreo, accorgendosi finalmente della diminuzione del contenuto della cesta e vedendo un connazionale, grande o grosso, che ne stava mangiando una lo investiva con male parole, ma i tre romani, allora, ripetevano scopertamente il loro gioco e il fruttivendolo non poteva che abbozzare, « pregando » i conquistatori di fare il loro comodo. Poco distante, intanto, un altro gruppo di legionari, dopo aver afferrato violentemente per i capelli una donna, la stava battendo a terra. Successivamente, all'arrivo del corteo imperiale con il flaccido governatore Grato un ebreo rivolto al suo asino esclamava: « Oh! Asino mio insegnami tu la pazienza! ». E così via. Ma la dialettica Roma-Gerusalemme era soprattutto rappresentata dal conflitto tra il principe israelita Ben Hur e il romano Messala (« Io ho imparato a governare i barbari, o Ben Hur, e con essi la legge romana non ha clemenza! »). È risaputo anche dai nostri figli, che sanno a memoria il recente « colosso » di William Wyler, come il « barbaro » Ben Hur sconfigga alla fine Roma, rappresentata da Messala. (Scriveva molti anni fa al Nostromo di « Cinema » un suo corrispondente: « I nostri padri romani non potrebbero certo essere lusingati dal *Ben Hur* ».) Tuttavia anche in quel film, fatto a posta per sgretolare, con la forza persuasiva del romanzo d'appendice, il mito di Roma, non poteva mancare, naturalmente fra le pieghe, una certa ammirazione almeno per l'esteriore della romanità: il luccicare di elmi e corazze, il personaggio « positivo » del navarca Ario, la grandiosità del foro, eccetera. Ma certamente lo spettatore rimaneva impressionato della brutalità romana (filo conduttore del film) e quasi non avvertiva gli spiragli benevoli qua e là introdotti. E *Ben Hur,* presentato in Italia nel 1931, con qualche taglio e con qualche ammorbidimento nelle didascalie, non poteva certo favorire la propaganda del momento (10).

---

(10) Approfittiamo della circostanza per una breve noterella filologica. *Ben-Hur* di Niblo è, nella sua edizione definitiva, composto in prevalenza di materiale ripreso in Italia. L'unica sequenza importante rifatta a Hollywood e, quindi inserita nel

Anche Cecil Blount De Mille, nei suoi film ispirati all'antica Roma, si allineò con la tradizione americana della quale divenne anzi il più autorevole esponente. *Il Re dei Re* (1927) mostrava una Gerusalemme « popolata di una folla eteroclita di romani oziosi e di soldatesche brutali », governata da Ponzio Pilato il « prudente e gaudente prefetto mandato da Roma ». Il Redentore moriva sul monte Golgota « tra i legionari romani avvinazzati ». *Il segno della Croce* (1932) contrapponeva romanità a Cristianesimo e dal contrasto ne usciva vittoriosa la religione di Cristo. Infatti il prefetto Marco, prediletto da Nerone, emblema della romanità, moriva da martire fra le belve del Colosseo, seguendo la sua Milvia, la dolce fanciulla convertita. Prima di entrare nell'arena manda a dire al Cesare che « Cristo ha vinto! Anche Marco crede ora in lui! ». In *Cleopatra* (1934) la romanità si scontrava con le mollezze e l'opulenza dell'Egitto millenario e ne usciva ammorbidita, levigata, effeminata. Il veleno della regina « lussuriosa » presto si sarebbe sparso, sotto forma di inguaribile rilassatezza, tra la sobria austerità delle quadrate legioni. Alle quali il compianto regista teneva soprattutto fisicamente. Allorché girava *Cleopatra,* De Mille, da repubblicano qual'era convinto, trovava un nesso tra la pancia delle comparse e la abolizione del proibizionismo da parte del democratico Franklin Delano Roosevelt: « Allineo le comparse e non vedo che una legione di pance rotonde. È la birra! È la birra vi dico, la causa di tanto malanno. Dove sono le maschie figure del *Segno della Croce*? ».

Non ci sono molte altre occasioni di incontro tra la cinematografia americana del periodo considerato e Roma. Oltre a *Ben Hur* i cineasti d'oltreoceano vennero a girare nella città eterna un *Nerone* (1922) di J. Gordon Edwards. Il film è senza dubbio modesto e passò in quell'epoca senza clamore. Nerone, secondo la tradizione di Sienkiewicz, è veramente — ci soccorre una locandina dell'epoca — « l'imperatore nero, l'uomo che ha avuto nel suo pugno il mondo ed altro non ha saputo lasciare che un ricordo di lussuria e di brutalità, di incendio e di morte ». Si trattava, insomma, del Nerone i cui aspetti diabolici erano stati convenientemente esagerati dalla tradizione medioevale, e poi, dopo un lungo silenzio,

---

film, è quella della corsa delle bighe. Per il resto (arrivo del governatore Grato, battaglia navale ecc.) si tratta di sequenze girate alla Cines di Roma, sul Lido di Ostia e nel mare prospicente Livorno.

ripristinati dal tardo romanticismo. Il Nerone della fattispecie era come si conveniva un nobile istrione, l'attore francese Jacques Gretillat, come nobili istrioni sarebbero stati, dopo di lui, il tedesco Emil Jannings (*Quo Vadis?*, 1924) e l'anglo-americano Charles Laughton (*Il segno della Croce,* 1932). Il *Nerone* di J. Gordon Edwards terminava, almeno nell'edizione italiana (e — pensiamo — *solo* nell'edizione italiana) con la visione della basilica di S. Pietro, che emergeva in dissolvenza dallo stesso circo dove tanti cristiani erano stati mandati al martirio.

Verrebbe ora da domandarsi, in conclusione, come mai gli americani abbiano così poco affrontato, anche in senso polemico, le vicende dell'antica Roma, le quali da un punto di vista spettacolare — e la cinematografia di quel tempo era eminentemente spettacolare — non possono non considerarsi ottime. Possiamo osservare innanzitutto come tranne per la *Cleopatra* di De Mille (e abbiamo lasciato fuori, per esempio, la *Cleopatra* di Theda Bara, di scarso peso agli effetti del presente discorso) i film americani di un qualche rilievo abbiano accentrato la loro attenzione sulla romanità durante i primi anni del cristianesimo, e precisamente su quel periodo che va dalla nascita del Redentore alla persecuzione di Nerone, che è stata la prima delle dieci, che hanno insanguinato il cammino della chiesa nascente. La risposta bisogna lasciarla a uno che è vissuto e attivamente nel mezzo di tale cinematografia, a Cecil De Mille, insomma, il quale una volta ha scritto: « Nel mondo latino quelle gesta e quegli episodi (e parlava a proposito di *Cleopatra*) sono tradizione viva; nel mondo europeo, in genere, sono fatti di cultura generale; in quello americano *sono già molto meno sentiti* ». E quindi per sensibilizzarli bisognava assolutamente inserirli entro un clima di Nuovo Testamento, libro universale per eccellenza come il Vecchio (e si pensi ai film biblici della cinematografia USA).

La guerra punica, la guerra gallica, eccetera, erano considerate faccenda interna latina e si diceva e si scriveva: « Sono film da lasciar fare agli italiani ». Un critico francese riassumendo un'opinione allora molto diffusa giungeva a dire a proposito degli *Ultimi giorni di Pompei* (1926): « Seuls les italiens, sur les lieux authentiques, patrie de leur ancêtre où ils ont trouvé les foules, issues de celles de l'an 79, les monuments, les rivages, l'ambiance, le sol éclairé par le même astre flamboyant, pouvraient nous présenter une aussi exacte reconstrution ... Que dirai-je des photos? Que seul le ciel de l'Italie

pouvait nous les donner aussi belles ... ». (Frances sul « Courier Cinématographique » dell'ottobre 1926).

Ma c'è anche un'altra osservazione da mettere sul piatto della bilancia; *Cabiria* (seconda guerra punica) è stato, naturalmente, proiettato negli Stati Uniti ottenendovi un grande successo. Il più avanti citato Lindsay aveva addirittura paragonato D'Annunzio (creduto l'autore del film) con Griffith. Però *Cabiria* non ebbe, nel mondo, gli strepitosi consensi di *Quo Vadis?* (romanità e cristianità). Al film di Guazzoni, Lewis Jacobs dedica nella sua avventurosa storia del cinema americano, qualche pagina, mentre ignora del tutto *Cabiria.* E l'opera dello Jacobs non perde mai di vista i riflessi del film sul pubblico. *Quo Vadis?* di Guazzoni, presentato il 21 aprile all'Astor di New York, ebbe il privilegio, come ricorda appunto il Jacobs, di essere il primo film accolto in un teatro di classe di Broadway. A metà dell'estate circolavano già ventidue copie del film negli USA e nel Canadà che venivano proiettate in teatri che mai, in precedenza, avevano permesso l'entrata al cinema.

Quo Vadis?, dunque, non solo si inseriva nella tradizione cristiana universale, ma partiva anche da un romanzo assai letto in tutto il mondo e scritto da un autore che nel 1905 aveva conseguito il premio Nobel. Il « grandeur » di *Cabiria* parlava invece di fatti ignoti alle masse; anche « Salammbò » di Gustave Flaubert era un romanzo per « élites ». Non parliamo poi del salgariano « Cartagine in fiamme » che avrebbe offerto a Pastrone più di un'idea. Ne consegue che i film americani su Roma sono stati pochi: perché l'argomento non interessava i grandi pubblici internazionali, perché era opinione comune che solo in Italia si potessero girare film del genere (e gli hollywoodiani cambiarono idea solo quando dovettero rigirare in casa tutta la fondamentale sequenza della corsa delle bighe in *Ben Hur*) e perché la storia romana, non mescolata al cristianesimo, non era considerata di dominio universale. È chiaro che con tali premesse non ci volesse molto a giungere alla controffensiva contro la Romanità — con l'iniziale maiuscola — a quella Romanità che i film italiani avevano largamente sbandierato. Il clima, come abbiamo detto all'inizio, era nell'America giovane e libera particolarmente favorevole e i romani colonialisti e intolleranti erano visti come aggressori brutali, arroganti e cinici. D'altra parte l'Italia, nell'atmosfera delle guerre d'Africa e del primo conflitto mondiale, si rivolgeva a Roma dominatrice incontrastata del mondo civile, grande e augusta.

Fra la cultura cinematografica del tempo (che era cultura anche se l'ufficialità non la riconosceva) si insinuava ancora la grande ombra di Giosuè Carducci, mentre si faceva simultaneamente sentire il dannunzianesimo con le sue pompe. I film italiani d'ambiente romano (11) girati sino al 1915 sono innumerevoli; noi abbiamo però esaminato solo quelli che, per notorietà o per tesi, possono venire considerati quali capofila; allargando l'esame avremmo sacrificato l'essenzialità alla ripetizione monotona degli stessi concetti.

Filmografia

Periodo muto

ITALIA

1912 **QUO VADIS ?** — **r. :** Enrico Guazzoni - **s. :** dal romanzo di Enrico Sienkiewicz - **scg.** e **c. :** Enrico Guazzoni - **int. :** Amleto Novelli (Vinicio), Gustavo Serena (Petronio), Carlo Cattaneo (Nerone), Bruto Castellani (Ursus), Lea Orlandini (Poppea), Lea Giunchi (Licia) - (Scene : Il banchetto imperiale, L'incendio di Roma, La lotta dei gladiatori, Ursus e il toro, Morte di Nerone) - **p. :** Cines.

1913 **MARCANTONIO E CLEOPATRA** — **r., scg.** e **c. :** Enrico Guazzoni - **int. :** Gianna Terribili Gonzales (Cleopatra), Amleto Novelli (Marcantonio), Ignazio Lupi (Ottaviano) - **p. :** Cines.

1914 **CABIRIA** — **r.** e **s. :** Giovanni Pastrone (Piero Fosco) - **Didascalie :** Gabriele D'Annunzio - **f. :** Segundo De Chomon, Giovanni Tomatis, Augusto Battagliotti, Natale Chiusano - **int. :** Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Lidia Quaranta (Cabiria), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Emilio Vardannes, Ada Marangoni, Dante Testa, Vitale de Stefano (Massinissa), Edoardo Davesnes, Enrico Gimelli (Archimede), Alex Bernard (Siface), Raffaele Di Napoli (Badastoret), Luigi Chellini (Scipione), Ignazio Lupi (Arbace) - **p. :** Itala Film.

1914 **CAIUS IULIUS CAESAR** — **r., scg.** e **c. :** Enrico Guazzoni - **s.:** Raffaele Giovagnoli - **f. :** Antonio Cufaro - **int. :** Amleto Novelli (Cesare), Gianna Terribili Gonzales, Lea Orlandini, Bruto Castellani - **p. :** Cines.

1923 **MESSALINA** — **r., scg.** e **c. :** Enrico Guazzoni - **f. :** Victor Armenise e Alfredo Lenci - **int. :** Rina De Liguoro (Messalina), Augusto Mastripieri (Claudio), Gianna Terribili Gonzales (Mirit), Gino Talamo (Ennio), Lucia Zanussi (la schiava Egle), Gildo Bocci, Calisto Bertramo, Bruto Castellani, Adolfo Trouché - **p. :** Guazzoni.

(11) Nel libro della Prolo c'è un succoso elenco delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1905 al 1915. A tale elenco rimandiamo l'appassionato ricercatore di altri film italiani di ambientazione romana.

1924 **QUO VADIS** ? — **r.** e **sc.** : George Jacoby e Gabriellino D'Annunzio - **f.** : Court Courant, Giovanni Vitrotti, Alfredo Donelli, Ercole Granata - **int.** : Emil Jannings (Nerone), Elena Sangro (Poppea), Andrea Habay (Petronio), Gildo Bocci (Vitellio), Rina De Liguoro (Eunica), Alfonso Fryland (Vinicio), Lillian Hall Davis (Licia), Raimondo Van Riel (Tigellino), Gino Viotti (Chilone), Bruto Castellani (Ursus), Elga Brink (Domitilla), Lido Manetti (la guardia), Marcella Sabbatini (una bimba) - **p.** : UCI.

STATI UNITI

1922 **NERO (NERONE)** — **r.** : J. Gordon Edwards - **scg.** e **c.** : Pietro Aschieri **int.** : Jacques Grétillat (Nerone), Paulette Duval (Poppea), Sandro Salvini (Orazio), Guido Trento (Tigellino), Edy Darclea (Atte), Alfredo Boccolini (il gigante Goot), Violet Mersereau (Marzia), Nerio Bernardi (il discobolo Paolo), Ferruccio Biancini, Victor Ledda - **p.** : Fox Film.

1926 **BEN - HUR (Ben Hur)** — **r.** : Fred Niblo - **s.** : dal romanzo di E. Lewis Wallace - **sc.** : Bess Meredith e Carey Wilson - **f.** : Ray June, Oliver T. Marsh, William Howard Greene, Karl Struss, Clyde De Vinna, Carlo Montuori, Alfredo Donelli, Giovacchino Gengarelli - **scg.** : Cedric Gibbons e Camillo Mastrocinque - **int.** : Ramon Novarro (Ben Hur), Francis X. Bushman (Messala), Mae Mac Avoy (Esther), Carmen Myers (Iras, l'egiziana), Frank Currier (il navarca Ario), Clara Mac Dowell (la madre di Ben Hur), Kathlen Key (la sorella), Mitchell Lewis (lo sceicco Ilderim), Betty Bronson (la Madonna), Nigel De Brulier (Simonide), Leo White (Sanvallat), Bruto Castellani (Golthar, il capo dei pirati), Gildo Bocci (Grato), Olga Capri, Nino Altieri, Armando Arzalesi - **p.** : M.G.M. (C'è anche un **BEN HUR** interrotto e quindi assorbito dal precedente - **r.** : Christie Cabanne e Charles Brabin - **sc.** : June Mathis - **f.** : Sylvanus Balboni e René Guissart - **int.** : George Walsh [Ben Hur] - **p.** : Samuel Goldwyn.)

Periodo sonoro

ITALIA

1936 **SCIPIONE L'AFRICANO** — **r.** : Carmine Gallone - **s.** : Mariani Dell'Anguillara, Sebastiano Arturo Luciani, Carmine Gallone - **scg.** e **c.** : Pietro Aschieri - **m.** : Ildebrando Pizzetti - **f.** : Ubaldo Arata, Anchise Brizzi - **int.** : Annibale Ninchi (Scipione), Camillo Pilotto (Annibale), Isa Miranda (Velia), Francesca Braggiotti (Sofonisba), Fosco Giachetti (Massinissa), Memo Benassi (Catone), Marcello Giorda (Siface), Ciro Galvani (Fabio) - **p.** : Consorzio Scipione l'Africano.

STATI UNITI

1932 **THE SIGN OF THE CROSS (Il segno della croce)** — **p.** e **r.** : Cecil Blount De Mille - **s.** : da un dramma di William Barrett - **sc.** : Bartlett Cormack, Waldemar Young, Sidney Buchman - **f.** : Karl Struss - **scg.** : Mitchell Leisen. **int.** : Fredric March (Marco), Elissa Landi (Milvia), Claudette Colbert (Poppea), Charles Laughton (Nerone), Ian Keith (Tigellino), Jeyzella (Ancaria) - **p.** : Paramount.

1934 **CLEOPATRA (Cleopatra)** — **p.** e **r.** : Cecil B. De Mille - **adatt.** e **sc.** : Bartlett Cormack, da un soggetto di Waldemar Young e Vincent Lawrence - **f.** : Victor Milner - **scg.** : Hans Dreier e Roland Anderson - **m.** : Rudolph Kopp - **m.** : Anne Bauchens - **int** : Claudette Colbert (Cleopatra), Henry Wilcoxon (Antonio), Warren William (Cesare), Geltrude Lawrence, Ian Keith, Joseph Schildkraut, C. Aubrey Smith - **p.** : Paramount.

(*a cura di* MARIO QUARGNOLO)

Tre campioni d'umorismo degli "Ealing Studios"

di LEONARDO AUTERA

Nel corso del convegno « Umorismo e cinema » collegato alle manifestazioni dell'« VIII Festival del film comico e umoristico » di Bordighera si è trovata in più occasioni pertinente l'affermazione che il grado di maturità civile e di vocazione democratica di un popolo può essere agevolmente misurato in proporzione diretta alla sua predisposizione ad essere salace, a fare e ad accogliere la satira, o semplicemente la caricatura e l'ironia, così delle debolezze personali e comuni come dell'ordine costituito, della morale corrente, delle convenzioni anche più inveterate e consolidate. S'intende — possiamo aggiungere — che c'è modo e modo di irridere al costume e alle istituzioni: c'è quello che induce alla risata grassa e volgare, il quale presuppone un atteggiamento egoistico e irriguardoso verso le persone prese di mira, e che ha poco peso sulla nostra bilancia; e c'è quello veramente illuminato, governato da quello spirito di urbanità che vincola al rispetto (concreto, non formale) della libertà altrui prima ancora che della propria.

Non a caso, il privilegio di primeggiare in arguzia spetta — da secoli possiamo dire — al popolo britannico. La constatazione non desta meraviglia trattandosi di un Paese che ha coltivato gli ordinamenti democratici fin dai tempi della « Magna Charta » e che, di conseguenza, ha meglio assimilato la nobile consuetudine di risolvere ogni contrasto interno, ogni conflitto d'opinioni, anche il più acceso, attraverso la sferzante dialettica delle idee, che è tanto più efficace quanto più si intinge di « humour ». È noto che di tale abitudine si sono andati via via impastando anche certi strati della letteratura di quel Paese che, dopo essersi puntualizzata nei disincantati tratteggi di Lawrence Sterne e del Dickens di « Pickwick », si è andata sempre più alimentando, facendosi sempre più lucida e

sapida nello spirito, fino a fluire nei Jerome, nei Wodehouse, nei Chesterton, nel teatro di Shaw soprattutto.

Il cinema britannico ha raccolto tale eredità non appena se ne è presentata l'occasione. Non lo ha fatto all'epoca del « muto » in quanto questo genere di umorismo, basato in buona parte sulle battute di dialogo, rifuggiva dai moduli della semplice pantomima che pur era stata alla base dei comici primitivi della « Scuola di Brighton »; soltanto sporadicamente lo ha tentato, ma senza riuscire a conferirgli un netto stampo nazionale, durante i primi tre lustri del « sonoro », allorché quella cinematografia o era asservita al mercato statunitense o dipendeva dall'iniziativa di produttori importati dall'estero. (L'unico cinema veramente britannico era quello nazionalizzato, dei gruppi documentaristici.)

La nascita e la rapida fioritura della commedia di stampo squisitamente britannico si sono avute, invece, negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, in coincidenza con la prima vera rinascita di quest'industria cinematografica grazie all'intervento protettivo del governo stesso e al conseguente consolidamento della « Rank » e della « Ealing » di Sir Michael Balcon. È alla sensibile iniziativa di quest'ultimo che dobbiamo, in particolare, se a un filone « realistico », già acquisito negli anni di guerra, venne ad agganciarsi un filone « umoristico » che vedremo come fosse in contrasto soltanto apparente con il primo.

La prima produzione curata personalmente da Balcon nel dopoguerra fu, infatti, *Hue and Cry* (1947), un film ben più rivoluzionario di quanto possa apparire a prima vista, se si considera che l'ambiente realistico in cui era collocata una vicenda paradossale costituiva un avvenimento totalmente originale, e non soltanto per il cinema britannico. La prima pietra era stata posta, e con successo. Su di essa e grazie a quel primo successo, si modellerà un filone sempre più ricco che toccherà le sue punte più alte in *Whisky Galore* (1949), *Passport to Pimlico* (1949), *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu, 1949), *The Lavander Hill Mob* (L'incredibile avventura di Mister Holland, 1951), *The Man in White Suit* (Lo scandalo del vestito bianco, 1951) e *The Ladykillers* (La signora omicidi, 1955), e che non accenna neppure oggi a dare segni veramente evidenti di stanchezza.

Purtroppo in Italia, attraverso le normali programmazioni, si è venuto a conoscere soltanto il secondo stadio di tale fioritura, precisamente quello che associa la « vis comica » delle situazioni e

una carica urbanamente corrosiva al contributo personale, e a volte predominante, di un attore del calibro di Alec Guinness o, più di recente, del suo erede Peter Sellers. Si ignorano, invece, proprio quei tre primi film citati, le invenzioni umoristiche dei quali corrispondono soltanto, e più genuinamente, all'intuito degli scenaristi e alla predisposizione e all'ingegno dei registi.

Ha colmato opportunamente la lacuna (sia pure per pochi fortunati) Claudio Bertieri che, invitato dalla direzione del Festival di Bordighera ad organizzare una prima « retrospettiva » del cinema comico-umoristico, non ha indugiato a fermare l'attenzione su un capitolo particolare dell'umorismo cinematografico britannico — quello appunto che, attingendo alla collaborazione di scrittori specializzati come T.B.E. Clarke e Compton Mackenzie e a nuove leve di giovani registi, avrebbe caratterizzato la produzione degli « Ealing Studios » e favorito la loro rinascita — facendolo precedere da due esemplari d'anteguerra, ugualmente inediti in Italia, caratterizzanti la precedente situazione, sempre in Gran Bretagna, del genere comico-leggero.

Il primo di questi due film di premessa è *No Limit* (1935), diretto da Monty Banks e interpretato da George Formby, il comico con calzoni alla zuava e « ukulele » e dal sorriso sguaiato, divenuto a suo tempo popolare anche in Italia, come una specie di progenitore di Jerry Lewis, soprattutto attraverso *It's in the Air* (Vorrei volare, 1938) e *Come on George* (Forza Giorgio!, 1939) di Anthony Kimmins e *Let George Do It!* (Lascia fare a Giorgio, 1940) di Marcel Varnel. Ma rispetto a questi altri film di Formby *No Limit,* che segnò l'esordio sullo schermo dell'attore di « music-hall », si colloca almeno una spanna più in alto. Non fosse altro che per la andatura frenetica della sua seconda parte, che riguarda le peripezie dell'aiutante spazzacamino, motociclista dilettante, per raggiungere, a dorso di mulo o inforcando un triciclo, la linea di partenza del « Tourist Trophy » che si disputa all'isola di Man, e poi la folle corsa, disseminata di cadaveri con un pizzico di « umorismo nero », che lo porta inconsciamente al traguardo della vittoria.

Un genere di comicità, quella di Formby, che doveva presto esaurirsi per difetto di trovate meccaniche veramente genuine; come doveva esaurirsi, o modificarsi sostanzialmente per sopravvivere, il genere « musical » affidato alla presenza di qualche attore brillante e trapiantato di peso dal palcoscenico allo schermo agli albori del « sonoro ». Un esemplare di questo tipo è *This'll Make You*

Whistle (1937) di Herbert Wilcox, il secondo film premesso alla retrospettiva vera e propria: in realtà un pasticcio parecchio inconsistente nonostante l'estro talvolta gradevole di Jack Buchanan.

La riforma del genere umoristico affrontata da Balcon nel dopoguerra presupponeva, in sostanza, l'abbandono radicale di tutte le vecchie formule derivate dal « music-hall » e dal palcoscenico in genere per un nuovo tipo di « humour » che si rifacesse in egual misura alla tradizione letteraria e a un ritrovato gusto alla vita dopo il trauma bellico. Da qui lo sfondo realistico, quotidiano, su cui si muove il sottile assurdo di *Hue and Cry,* così come il paradosso di costume di *Whisky Galore* e il paradosso sociale di *Passport to Pimlico.* T.E.B. Clarke, già giornalista dotato di una sferzante ironia, faceva perfettamente al caso e, in coppia con Charles Crichton, con cui aveva già collaborato al documentario *For Those in Peril* (1944) e a un episodio piacevolmente surrealista di *Dead of Night* (1945), mise in piedi la storia di un gruppo di intraprendenti ragazzi, cantori del coro di una parrocchia dell'East End di Londra, i quali si convincono che una storia a fumetti pubblicata a puntate su un settimanale serve da tramite tra un capo-banda di ladri di pellicce e i suoi accoliti e, ad onta degli intralci posti loro dall'incredula polizia, finiscono con lo sgominare i banditi in una eccitante battaglia cui partecipano frotte numerose di altri ragazzi arruolati in tutti i quartieri di Londra. Una storia alla « Emilio e i detectives », ma senza patetismi di alcun genere, sostituiti invece da una sfrenata gaiezza che si avverte come un grido di riacquistata libertà sullo sfondo costante, e altrimenti desolante, dei quartieri londinesi ridotti ad una successione ininterrotta di macerie. Oltremodo esilarante è la serie di incontri e di scontri dei ragazzi con i personaggi più insoliti (tra i quali spicca la figura dell'imbalsamatore, che si diletta a ideare le storie a fumetti per « The Tramp », interpretata dal compassato Alistair Sim), così come le loro strategie, i loro scacchi, le loro fughe e il loro pacifico ritorno al coro della parrocchia dopo la strepitosa vittoria.

Anche più cordiale e fresco l'umorismo di Compton Mackenzie e di Alexander Mackendrick — qui alla sua prima e già disinvolta regia — in *Whisky Galore.* I due scozzesi — il primo di nascita, il secondo d'elezione — hanno intessuto un godibile poemetto puntando il dito su una piaga innocente che accomuna gli abitanti della loro regione: la passione per il whisky o, meglio, per l'« acqua della vita » come essi lo definiscono in gaelico. La vicenda è situata, du-

rante la guerra, in un'isoletta delle Ebridi che viene a trovarsi improvvisoriamente sprovvista di whisky. Di conseguenza, la più nera tristezza e desolazione piomba sul paese di Todday: d'un tratto, ogni attività vi si paralizza. Finché al largo dell'isola naufraga una nave con 50.000 casse di whisky. Il paese si rianima, ma il rispetto del « Sabbath » che sopraggiunge lo rende inerme per altre ventiquattr'ore; trascorse le quali, e superate le severe misure prese dalla locale guarnigione doganale, la nave viene finalmente spogliata del carico e la vita rifiorisce gioiosa a Todday tra i mille sotterfugi escogitati per addossare alla « Home Guard » inglese la responsabilità della scomparsa delle casse. Nella divertentissima commedia si avverte da un lato il garbato secolare contrasto tra inglesi e scozzesi, dall'altro un genuino e tenero amore per la terra di Scozia e i suoi abitanti attraverso un godibilissimo campionario di caratteri tipici. Una delle parti più gustose del film è quella iniziale, in cui l'isola di Todday viene presentata alla maniera di un documentario del « G.P.O. » con la voce di uno speaker che illustra la misera economia di quel lembo di terra battuto dalle tempeste e la desolazione dei suoi abitanti finché si viene a scoprire che questa è semplicemente determinata dalla momentanea mancanza di whisky.

Ma il piatto forte della retrospettiva doveva essere rappresentato da *Passport to Pimlico,* dovuto ancora una volta alla penna di T.E.B. Clarke, e alla regia di Henry Cornelius, un altro esordiente poi specializzatosi in opere del genere. Qui la satira sociale e politica viene affrontata di petto, senza però che risulti scalfita, in sostanza, una civiltà democratica di secolare tradizione e tanto rispettosa delle libertà del cittadino da sfiorare il paradosso. E proprio a una situazione paradossale si è dovuta rifare la fervida fantasia di Clarke per significare che a una libertà senza limiti può tosto subentrare un egoismo altrettanto sfrenato, e per di più lesivo, se della libertà non si sappia usare con saggezza e nella concordia. Nel quartiere londinese di Pimlico, in seguito all'esplosione di un residuato bellico viene dissotterrato un forziere in cui è conservato un documento del XV secolo attestante l'appartenenza di Pimlico al ducato di Bourgundia. Gli abitanti reagiscono in una follia collettiva e non tardano a erigere frontiere con il resto di Londra e a proclamare il territorio « porto franco » per sfuggire così alle restrizioni annonarie del dopoguerra. Il governo inglese deve riconoscere legittimo, almeno in un primo tempo, l'indipendentismo di Pimlico, ma anche il pro-

prio diritto di tagliare l'erogazione di acqua, gas e elettricità al quartiere. Ne consegue l'indignazione antiinglese del mondo intero e una totale solidarietà con Pimlico che si manifesta con vettovagliamenti di ogni genere. Dopo una lunga serie di situazioni tanto illogiche quanto godibili, gli indipendentisti ritroveranno la saggezza e ritorneranno in seno alla madre patria. Gli strali degli autori, a ben intendere la loro satira, si appuntano, in definitiva, contro l'assurdo delle frontiere innaturali, così che *Passport to Pimlico* si manifesta, oltre tutto, come il migliore e più convincente film europeista che mai ci sia stato offerto di vedere. Comunque la commedia, che viene gustosamente presentata come una parentesi in una torrida estate londinese da clima coloniale che si dissolve d'un tratto alla fine con il ritorno di tutti alla ragione, stempera con squisita raffinatezza i suoi motivi corrosivi e le sue acute frecciate ora a questa ora a quella sopraffazione (si pensi alla densità di trovate contenuta nei capitoli del cinegiornale che si proietta a Londra) con amabili descrizioni ambientali e corpose annotazioni psicologiche. Come è nella migliore tradizione realistica del cinema britannico, in cui persino il filone umoristico, di cui *Passport to Pimlico* è il campione più prezioso, si colloca senza soluzione di continuità.

* * *

A Bordighera si sono visti anche dodici film di produzione più o meno recente concorrenti all'assegnazione dell'« Ulivo d'oro » destinato al migliore esempio attuale di cinema comico-umoristico. Se le opere proiettate fossero state veramente indicative della produzione cinematografica mondiale in tale direzione dovremmo amaramente concludere che nel mondo il senso dell'umorismo — non diciamo del comico — è andato totalmente perduto. In parte ciò corrisponde a verità, ma non certo in maniera tanto catastrofica quanto indurrebbero a far credere i film presentati a Bordighera. Indubbiamente a questo Festival hanno pesato sfavorevolmente le scelte casuali e sbagliate, dettate dalla fretta dell'ultimo momento di mettere comunque assieme un programma. Non è possibile, infatti contrabbandare per esempi di cinema comico o umoristico madornali banalità come i quattro film presentati dalla Francia, per i quali desta meraviglia, prima ancora della loro esposizione ad una competizione internazionale, che si sia trovato un distributore di-

sposto a farli circolare nelle pubbliche sale. Ricordiamoli, comunque, brevemente.

Un clair de lune à Maubeuge di Jean Cherasse è un pasticcio incentrato su un autista di piazza che diventa autore di una canzonetta di universale successo: i filmetti con Tino Rossi di prima della guerra godevano, al confronto, di assai maggiore dignità. *Miss Shumway jette un sort* di Jean Jabely è la paradossale quanto sciocca vicenda del rapimento di una ragazza dotata di magici poteri: il film pretenderebbe rifare il verso, con penosa trasandatezza, al Clair di *I Married a Witch* (Ho sposato una strega, 1942). *Le tracassin, ou Les plaisirs de la ville* di Alex Joffé, che ritenta la parodia della vita convulsa di un uomo solo in una grande città, è faticosamente animato dalla presenza dell'interprete Bourvil. *Comment réussir en amour* di Michel Boisrond, il meno insipido dei quattro grazie ad una sceneggiatura sufficientemente articolata da Annette Wademant, si frantuma però in una regia distratta e in una recitazione senza estro.

Se potesse esistere il peggio esso riguarderebbe il tedesco *Ich zähle täglich meine Sorgen* di Paul Martin e l'austriaco *Die Fledermaus* di Geza von Cziffra. È sorprendente constatare come l'ultima guerra, che ha scosso le abitudini e le coscienze di tutti i popoli del mondo, abbia lasciato impassibili nelle vecchie posizioni proprio coloro che ne sono stati gli artefici. I due film in questione non hanno niente che li diversifichi in meglio dagli insipidi prodotti teutonici di vent'anni fa. Sono rimasti gli stessi di un tempo, oltre ai registi, persino gli interpreti: vi ritroviamo infatti inalterati, accanto al clownesco Peter Alexander, la bionda ballerina Marika Rökk e il decrepito Hans Moser. Le pretese umoristiche della commedia di Martin sono di una banalità semplicemente sconcertante, mentre la versione del capolavoro di Strauss operata da Cziffra con inqualificabili arrangiamenti jazzistici non conserva nemmeno la dignità dei film-operetta di Willi Forst.

Il settimo film inutile di Bordighera è la commediola statunitense *Love Is a Ball* di David Swift, la cui stantia sceneggiatura adombra la nota vicenda sentimentale tra l'ereditiera Gamble e il suo autista. Di tre dei rimanenti film non indegni — precisamente dello spagnolo *Placido* di Luis Berlanga, del rumeno *S-A Furat o bomba* (t.l. Qualcuno ha rubato una bomba) di Ion Popesco-Gopo e del cecoslovacco *Baron Prasil* (t.l. Il Barone di Münchhausen) di Karel Zeman — altri hanno già riferito a suo tempo su queste

pagine dai Festival di Cannes e di Venezia dello scorso anno e a quei giudizi appropriati rimandiamo. Rimane, dunque, da riferire sul film svizzero *Die Ehe des Herrn Mississippi* di Kurt Hoffmann, che ha vinto il massimo premio della rassegna, e del bulgaro *Hitray Petr* (t.l. Pietro lo scaltro) di Stephan Sarchadjiev, passato invece ingiustamente sotto silenzio.

Il film di Hoffmann interessa, anzitutto, in quanto si tratta della prima riduzione cinematografica di un testo di Friedrich Dürrenmatt, l'autore che si suole appaiare a Max Frisch quale illustre rappresentante dell'attuale letteratura elvetica. Va detto subito che siamo tra coloro che oppongono forti dubbi all'autenticità dello spirito anarchico che informerebbe la produzione di questo scrittore: esso ci sembra parecchio annacquato di qualunquismo; ed il sospetto si è in noi accentuato anche dalla visione di questo film, e segnatamente dal ruolo che vi occupa l'agitatore comunista e dalla parte finale che vede il nuovo matrimonio di Anastasia con l'ex Ministro della Giustizia divenuto Presidente del Consiglio. Non basta, insomma, per dirsi anarchici e apparire spregiudicati (sempre che ciò sia meritevole) partire dal concetto che ogni logica è disumana e concludere con il trionfo dell'opportunismo. Né si possono imputare tali puntualizzazioni rispetto alla commedia originale all'intervento di Hoffmann, ché la sceneggiatura è opera dello stesso Dürrenmatt, sia pure con la partecipazione di Hans Schweikart. Tutto sommato, il film è degno, più che per le affastellate elocubrazioni dell'autore, per alcune efficaci soluzioni narrative escogitate dal regista nella prima parte del racconto e per la consistenza che è riuscito comunque a conferire al personaggio di Mississippi, ottimamente interpretato da O. E. Hasse.

L'amaro grottesco di *Die Ehe des Herrn Mississippi* aveva poco da spartire, in verità, con la testata del Festival di Bordighera; al contrario, almeno, del film bulgaro di Sarchadjiev, intriso dal principio alla fine di un fresco e genuino umorismo popolaresco. *Hitray Petr* riguarda le gesta eroicomiche di un personaggio creato dalla poesia epica del popolo bulgaro: Pietro è un inserviente di fattoria che, per il suo fervido spirito di libertà e di giustizia, i maggiorenti scacciano dal villaggio natio e che nei suoi vagabondaggi compie una lunga serie di beffe ingegnose alle spalle di ecclesiastici, di usurai e di potenti che si risolvono a vantaggio della povera gente oppressa. Il racconto si mantiene sempre fedele ad un tono di ballata

popolare, che si riflette anche sui suoi aspetti figurativi, e rinnova in continuazione i suoi spunti farseschi di genuino e limpido divertimento. Senza essere rivelatrice, *Hitray Petr* è comunque l'opera migliore che fino ad oggi ci sia stato dato di conoscere della giovane cinematografia bulgara.

La Retrospettiva di Bordighera

1935 **NO LIMIT**— **r.:** Monty Banks - **int.:** George Formby (George), Florence Desmond (Florrie) - **p.:** Basil Dean per l'A. T. P.

1937 **THIS'LL MAKE YOU WHISTLE** — **r.:** Herbert Wilcox - **s.** e **sc.:** Guy Bolton e Fred Thompson - **f.:** F. A. Young - **scg.:** Roy Oxley - **int.:** Jack Buchanan (Bill), William Kendall (Reggie), David Hutcheson (Archie), Elsie Randolph (Laura), Jean Gillie (Joan), Maidie Hope, Anthony Holles, Marjorie Brooks, Bunty Pain, Miki Hood, Scott Harrold, Irene Ware - **p.:** H. Wilcox Prod.

1947 **HUE AND CRY** — **r.:** Charles Crichton - **s.** e **sc.:** T.E.B. Clarke - **f.:** Douglas Slocombe e J.J. Seaholme - **m.:** Georges Auric - **scg.:** Norman G. Arnold - **mo.:** Charles Hasse - **int.:** Harry Fowler (Joe Kirby), Frederick Piper, Vida Hope, Douglas Barr, Stanley Escale, Ian Dawson, Gerald Fox, David Simpson, Albert Hughes, John Hudson, David Knox, Jeffrey Sirett, James Crabb, Joan Dowling, Jack Warner, Alastair Sim, Valerie White, Jack Lambert, Paul Demel, Alec Finter, Bruce Belfrage, Grace Arnold, Arthur Denton, Robin Hughes, Howard Douglas, Henry John Puvic, Joey Carr - **p.:** Michael Balcon e Henry Cornelius per gli « Ealing Studios ».

1949 **WHISKY GALORE** — **r.:** Alexander Mackendrick - **s.:** da un romanzo di Compton Mackenzie - **sc.:** Angus Mcphail e C. Mackenzie - **f.:** Gerald Gibbs - **m.:** Ernest Irving - **scg.:** Jim Morahan - **mo.:** Joseph Sterling - **int.:** Basil Radford (Paul Waggett), James Robertson Justice (il dottore), Joan Greenwood (Catriona), Gordon Jackson (George Campbell), Catherine Lacy (Peggy), Bruce Seton (sergente Odd), Jean Cadell (Msr. Campbell), Wylie Watson (Joseph Macroon), Morland Graham (Biffer), Gabrielle Blunt, John Gregson, James Woodburn, James Anderson, Jameson Clark, Duncan Macrae, Mary McNeil, Norman MacOwan, Alistair Hunter, Henry Mollison, Frank Webster, Compton Mackenzie - **p.:** M. Danischewsky per gli « Ealing Studios ».

PASSPORT TO PIMLICO — **r.:** Henry Cornelius - **s.** e **sc.:** T.E.B. Clarke - **f.:** Lionel Banes - **m.:** Georges Auric - **scg.:** Roy Oxley - **mo.:** Michael Truman - **int.:** Stanley Holloway, Hermione Baddeley, Margaret Rutherford, Paul Dupuis, Basil Radford, Stuart Lindsell, Naunton Wayne, Gilbert Davis, Michael Hordern, Arthur Howard, Bill Shine, Harry Locke, Sam Kydd, Joey Carr, Lloyd Pearson, Arthur Denton, Tommy Godfrey, James Hayter, Fred Griffiths - **p.:** E.V.H. Emmett per gli « Ealing Studios ».

I film in concorso

COMMENT RÉUSSIR EN AMOUR (**La moglie addosso**) — **r.** : Michel Boisrond - **s., sc.** e **dial.** : Annette Wademant - **f.** : Robert Lefebvre - **m.** : Georges Garvarentz - **scg.** : François de Lamothe - **mo.** : Claudine Bouche - **int.** : Dany Saval (Sophie Rondeau), Jean Poiret (Bernard Monod), Michel Serrault, (Marcel), Jacqueline Maillan, (Madame Rondeau), Jacques Charon, Hélène Duc, Les Chaussettes Noires, Eddy Mitchell, Noël Roquevert, Roger Pierre, Claude Pieplu, Audrey Arno, Robert Seller - **p.** : Mario Chabert per la F.C.I. Mannic Film, Parigi -Cinematografiche Mediterranee, Roma - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : INCEI Film.

Premio speciale per l'interpretazione di Dany Saval.

BARON PRASIL (t.l. **Il Barone di Münchhausen**) — **r.** : Karel Zeman.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 42 e dati a pag. 53 del n. 9-10 settembre-ottobre 1962 (Informativa di Venezia, 1962).

UN CLAIR DE LUNE À MAUBEUGE — **r.** : Jean Cherasse - **s.** : Pierre Perrin - **sc.** : G. de la Grandière, J. Cherasse, Claude Choublier, P. Perrin - **dial.** : Cl. Choublier e J. Cherasse - **m.** : Claude Bondy e P. Perrin - **int.** : Pierre Perrin (Paul), Sophie Hardy (Monique), Claude Brasseur, Jean Carmet, Jacques Dufilho, Bernadette Lafont, Jean Lefebvre, Robert Manuel, Michel Serrault, Christian de Tilière, Jean Richard, Henri Salvador, Bourvil - **p.** : G. de la Grandière per la EDIC - **o.** : Francia, 1962.

S-A FURAT O BOMBA (t.l. **Qualcuno ha rubato una bomba**) — **r.** : Ion Popesco-Gopo.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 10 e dati a pag. 19 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes, 1962).

MISS SHUMWAY JETTE UN SORT — **r.** : Jean Jabely - **s.** : dal romanzo « Miss Shumway Waves a Wand » di James Hadley Chase - **sc.** : Jacques Robert - **dial.** : Félicien Marceau - **f.** (Eastmancolor) : Marcel Grignon - **scg.** : Lucien Aguettand - **int.** : Taïna Béryll (Myra-Arym Shumway), Harold Kay (Millan), Jess Hahn (Sam), René Lefèvre (Kruger), Robert Manuel (Doc), Noël Roquevert (Mr. Shumway), Maurice Teynac - **p.** : Metzger & Woog per la Paris Elysée Film / Léo Kanaf per la Standard Film-Monroe Film, Buenos Aires - **o.** : Francia-Argentina, 1963.

LOVE IS A BALL (**Il Granduca e Mister Pimm**) — **r.** : David Swift - **s.** e **sc.** : D. Swift, Tom Waldman, Frank Waldman - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Edmond Sechan - **scg.** : Jean D'Eaubonne - **c.** : Gladys de Segonzac e Frank L. Thompson - **mo.** : Tom McAdoo e Kathy Kelber - **int.** : Glenn Ford (Davis), Hope Lange (Millie), Charles Boyer (Pimm), Ricardo Montalban (Gaspard), Telly Savalas (Dr. Gump), Ruth McDevitt (Mathilda), Ulla Jacobsson (Janine), Georgette Anys (Madame Gallou), Robert Bettoni (il lattaio), Mony Dalmes (Madame Fernier), Laurence Hardy (Priory), Jean Lemaitre (Carlo), André Luguet (Zoltan), Jean Parèdés (Freddie), Redmond Philipps (Stacy), Aram Stephan (Gallou), Erika Soucy (Gretl), Olga Valery (Madame Girardin), John Wood (Soames), Jean-Mierre Zola (Mueller) - **p.** : Martin H. Poll per la United Artists - **p.a.** : Harry Caplan - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : DEAR Film.

HITRAY PETR (t.l. **Pietro lo scaltro**) — **r.** : Stephan Sarchadjiev - **s.** e **sc.** : Peter Nesnakomov - **f.** (Sovcolor) : Boncho Karastoyanov - **int.** : Rachko Yabangiev (Pietro), Leo Konforti, Anastasia Bakargieva (Kalinka) - **p.** : Filmbulgara - **o.** : Bulgaria, 1961.

ICH ZÄHLE TÄGLICH MEINE SORGEN (Per favore non toccate le modelle) — **r.** : Paul Martin — **int.** : Peter Alexander, Ingeborg Schöner, Gunther Philipp, Loni Heuser - **p.** : Studio Film - Germania Occ., 1960 - **d.** : regionale.

LE TRACASSIN, OU LES PLAISIRS DE LA VILLE (I piaceri della città) — **r.** : Alex Joffé - **int.** : Bourvil (André Loriot), Yvonne Clech (Juliette), Harry Max, Rosy Varte, Maria Pacome, Pierrette Bruno, Armand Mestral - **p.** : Raoul Plequin per la S.N. Pathé Cinéma - **o.** : Francia, 1961 - **d.** : Atlantisfilm.

DIE FLEDERMAUS — **r.** : Geza von Cziffra - **s.** : dall'operetta omonima di Meilhacs-Halevys - **sc.** : G. von Cziffra - **f.** (UltraScope, Eastmancolor) : Hans Jura - **m.** : Johann Strauss, adattata da Erich Becht - - **scg.** : Fritz Jüptner-Jonstorff e Alexander Sawczynski - **c.** : Paul Seltenhammer - **mo.** : Arnd Heyne - **int.** : Peter Alexander (Dr. Gabriel Eisenstein), Marianne Koch (Rosalinde, sua moglie), Marika Rökk (Adele), Boy Gobert (Principe Orlofsky), Hans Moser (Frosch), Willi Millowitsch (Frank), Gunther Philipp (Pista von Bundassy), Oskar Sima (Basil Arabayan), Susi Nicoletti (Baronin Martens), Rolf Kutschera (Alfred), Rudolf Carl (Josef), Carl Fernbach (Gigerl), Ellen Umlauf, Johannes Roth - **p.** : Karl Schwetter per la Sascha-Film - **o.** : Austria, 1962.

Premio speciale per l'interpretazione di Marianne Koch.

DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI (Lo strano mondo del signor Mississippi) — **r.** : Kurt Hoffmann - **s.** : dalla commedia di Friedrich Dürrenmatt - **sc.** : F. Dürrenmatt e Hans Schweikart - **f.** : Sven Nykvist - **m.** : Hans-Martin Majewski - **scg.** : Otto Pischinger e Herta Hareiter - **int.** : O.E. Hasse (Florestan Mississippi), Johanna von Koczian (Anastasia), Martin Held (Frédéric René Saint-Claude), Hansjörg Felmy (Graf Bodo von Übelohe-Zabernsee), Charles Regnier (Sir Thomas Jones), Max Haufler (Van Bosch), Karl Lieffen (Santamaria), Ruedi Walter (McGoy), Edith Hancke (Lukrezia), Hanns Ernst Jäger, Otto Graf, Tilo von Berlepsch, Heinz Spitzner, Kunibert Gensichen, Herbert Weissbach, Heinrich Gies, Siegmar Schneider, Jochen Blume, Otto Braml, Kurt Bücheler, Arthur Schröder, Gudrun Genest, Annaliese Würtz, Walter Morath, Joachim Boldt - **p.** : Max Dora per la Praesens Film, Zurigo / Lazar Wechsler per la UFA Film Hansa, Berlino - **o.** : Svizzera-Germania, 1962 - **d.** : Rome International Films.

Trofeo Ulivo d'oro per il miglior film.

PLACIDO — **r.** : Luis Berlanga.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 12 e dati a pag. 19 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes, 1962).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Note

La teoria del film in Ungheria prima di Balázs

Se per gli inizi della storia del cinema si va manifestando un interesse sempre più vivo, lo stesso avviene anche per gli inizi della storia delle « teoriche del film », come le chiama Guido Aristarco. Tuttavia il mondo delle riviste e dei giornali cinematografici degli anni che corrono fra il 1910 circa ed il '20 è ancor oggi sconosciuto o almeno inesplorato. Pure, se ci si prende la pena di immergersi nella lettura delle riviste italiane, tedesche, francesi, americane e russe di quel tempo ci si trova spesso di fronte a scritti di valore, paragonabili ai migliori della critica contemporanea.

Spetta a noi in Ungheria aver affrontato quel tempo e quegli scritti: abbiamo infatti perlustrato i golfi e le acque ungheresi di quel mare immenso ed abbiamo scritto un libro sull'argomento: A mozgóképtöl a filmmüvészetig. A magyar filmesztétika története (1907-1930) [*t.l.: Dal cinematografo all'arte del film. Storia dell'estetica cinematografica ungherese (1907-1930)*], *pubblicato a Budapest nel 1961.*

Questa letteratura estetica — o spesso soltanto estetizzante — ungherese sui problemi del film presenta qualche aspetto interessante anche per i suoi riflessi mondiali. Ciò appare naturale se si consideri che le teorie dell'ungherese Béla Balázs non emersero certo da sé dalle onde del mare (per restare al nostro paragone un po' scolastico). Béla Balázs, prima del 1920, non si interessava di cinema, benché una produzione cinematografica sistematica e continua esistesse già nel nostro Paese dal 1912 in quattro studi, tre a Budapest ed uno a Kolozsvar, e singoli film si producessero fin dal 1896. Questa produzione sistematica — cento film all'anno nel 1918 — fu accompagnata da diciassette riviste specializzate — non parliamo dunque di quelle che pubblicavano anche articoli sul cinema, ma di quelle esclusivamente dedicate ad esso — fra il 1907 e il 1919 e da quindici fra il 1920 ed il 1930. La prima di queste riviste cinematografiche fu pubblicata nel 1907: « A Kinematográf » (t.l.: Il cinematografo).

In queste riviste, ma talora anche in riviste letterarie, furono pubblicati importanti e seri articoli contemporaneamente — ed indipendentemente — all'uscita dei primi scritti in Francia e altrove di Ricciotto Canudo e di altri.

Sándor Korda, ad esempio, un giornalista diciannovenne (il sir Alexander Korda del cinema inglese degli anni trenta), affronta nel 1912 il tema « Il regista del film », sostenendo che l'unico artista-autore del film è il regista e descrivendo le fasi più importanti del suo lavoro creativo. Cecil Bognár, professore di filosofia e monaco benedettino, spiega nel 1915 come il film non debba esser considerato « soltanto » un'arte, essendo esso prima di tutto un modo di espressione, un fenomeno come la lingua. Così, il film può essere giornale, lavoro scientifico ed arte. Come sappiamo, idee di tal genere avrebbero espresso cineasti e teorici degli anni trenta: Arnheim, Grierson, Lebedev.

Il teorico più importante fra il 1910 ed il 1920 è Jenö Török, morto nel '18 di tubercolosi. Nella rivista « Mozihét » egli pubblicò una serie di articoli intitolati « Cineestetica », dal contenuto assai simile al « Der Sichtbare Mensch » di Balázs, ma sette anni prima: nel 1917. Jenö Torok parla dettagliatamente del primo piano, della funzione del primo piano e del montaggio. « Il compito più importante del regista », scrive, « è la connessione ritmica delle sequenze ». Il regista « opera una selezione dalla materia della realtà » e « domina la oscillazione dei nostri sentimenti »; opinione, quest'ultima, molto simile al « Der Regisseur führt deine Auge » di Balázs. S'intende che Balázs non conosceva Török e non leggeva gli articoli di « Mezihét » del '17; ma quei problemi erano già conosciuti nel nostro Paese.

Anche dei registi pubblicavano saggi. Dénes Rónay, un regista del muto dimenticato anche in Ungheria, scrive a proposito del suo film Drághfy Eva *nel 1913: « Il paesaggio, le masse e le linee architettoniche recitano come un attore. Essi sono elementi costitutivi dell'inquadratura e non soltanto sfondi decorativi. Il giuoco della luce e dell'ombra è la materia fondamentale del cinema ».*

Questi ed alcuni altri saggi sono al livello di un Canudo o di un Vachel Lindsay, anzi, da diversi punti di vista li superano, e specialmente superano scrittori e saggisti del tipo di Urban Gad. Questi scritti precedono e preparano il libro di Béla Balázs del 1924.

Anche nel decennio successivo, il 1920-'30, lavora in Ungheria uno studioso eccellente, Iván Hevesy, ma la sua attività non supera quella dei Balázs, Eisenstein, Pudovkin, Moussinac, e così è importante solo nel quadro della cultura ungherese, benché ad Hesely si debba qualche interessante opinione, non priva di significato, sulla questione del montaggio e sulla commedia chapliniana.

Siamo convinti, dopo questa nostra indagine, che il perlustramento delle riviste dei diversi Paesi « cinematografici » del mondo, soprattutto per il periodo 1910-1920, porterebbe a scoperte sorprendenti.

ISTVÁN NEMESKÜRTY

Un telefilm di John Ford: «Flashing Spikes»

Il vecchio John Ford, che a 67 anni è uno degli ultimi cinque registi rimasti dei tempi d'oro del cinema americano (1), *si è di recente rivolto, in quattro occasioni, al moderno mezzo della televisione. Nell'autunno del 1955 Ford diresse un telefilm di mezz'ora ambientato nel mondo del baseball per la serie « Screen Directors' Playhouse »; l'8 giugno del 1958 egli comparve insieme a John Wayne in una intervista nel corso di « Wide Wide World », un documentario televisivo di Dave Garroway prodotto dalla NBC e dedicato al film « western » che comprendeva un lungo brano di* Stagecoach *(Ombre rosse, 1939); il 23 novembre del 1960 diresse* The Colter Craven Story, *un telefilm « western » di 57 minuti interpretato da Carleton Young e Ward Bond, per la serie « Wagon Train » (Carovana), della NBC; infine, il 4 ottobre del 1962 è tornato al baseball con* Flashing Spikes (2), *il telefilm di apertura della serie « Alcoa Premier » per la corrente stagione.*

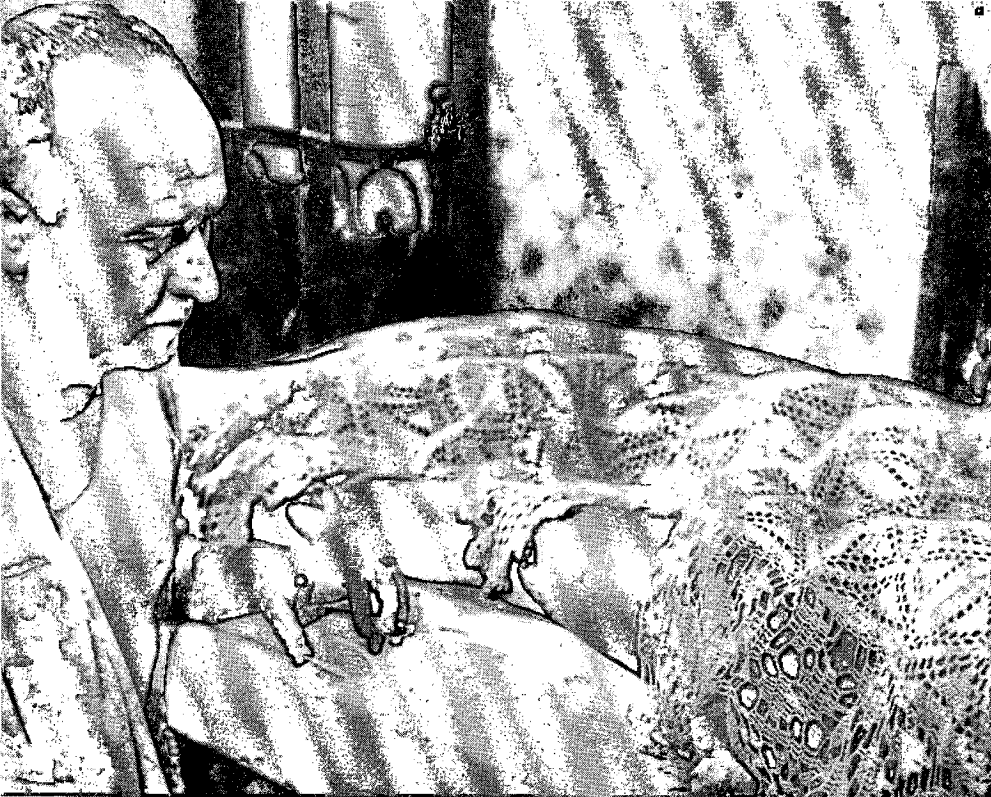
Si tratta di una bellissima storia a sfondo sportivo (girata durante il campionato annuale americano di baseball), che ha procurato a John Ford non poche simpatie ed indubbiamente ha elargito al regista più soddisfazioni che non il suo precedente telefilm, The Colter Craven Story, *la cui storia era povera e stereotipata per la frammentarietà dello stesso racconto.*

Il titolo, Flashing Spikes, *si riferisce al primo incontro dei due eroi della vicenda, due giocatori di baseball, Bill Riley, un dotato ma inesperto giovane « prima base », e « Slim » Conway, un veterano dello stesso ruolo che si era guadagnato una buona notorietà nelle maggiori squadre, ma che era poi caduto in disgrazia per una sua asserita corruzione nel famoso scandalo delle scommesse sulla squadra « Black Sox », dopo la prima guerra mondiale. Conway è ormai un uomo finito, incanutito e precocemente invecchiato, ridotto a giuocare, più o meno sconosciuto, in una squadra semi-professionista, « The Wanderers », che disputa un incontro con una squadra locale di dilettanti dell'America sud-occidentale nel 1940. Durante la partita, l'astuto veterano Conway, giuocando in prima base, è colpito dall'impulsivo corridore di base Riley, ma lo induce poi a lasciare la base e lo colpisce a sua volta. A questo punto, Conway viene riconosciuto dal pubblico che, inasprito dalla scorrettezza (pur perfettamente legale) e dal fatto che la squadra ospite, composta da anziani, sta vincendo per 5 a 0, invade il campo ed avanza verso di lui, brandendo mazze e bastoni. Ma Riley interviene in favore di Conway*

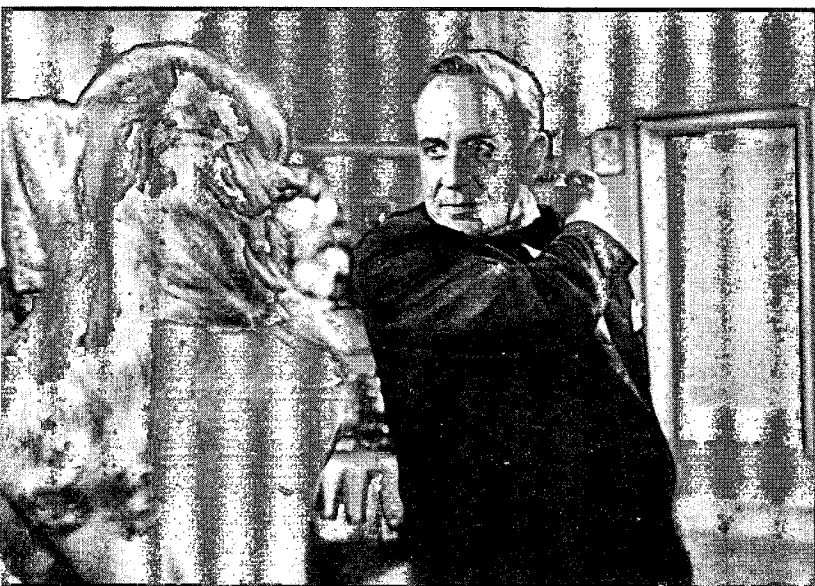
(1) Gli altri che esordirono nella regia prima del 1920 sono King Vidor (66 anni), Henry King (66? 74?), Raoul Walsh (70) e George Marshall (71).

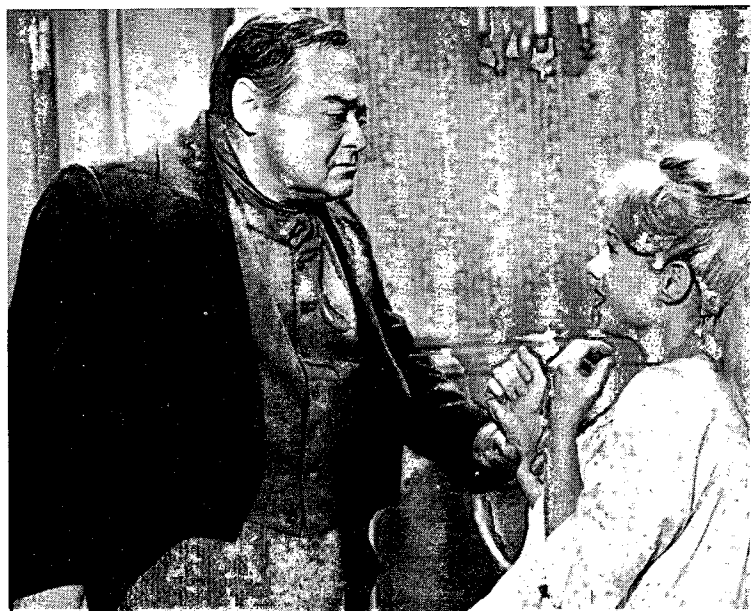
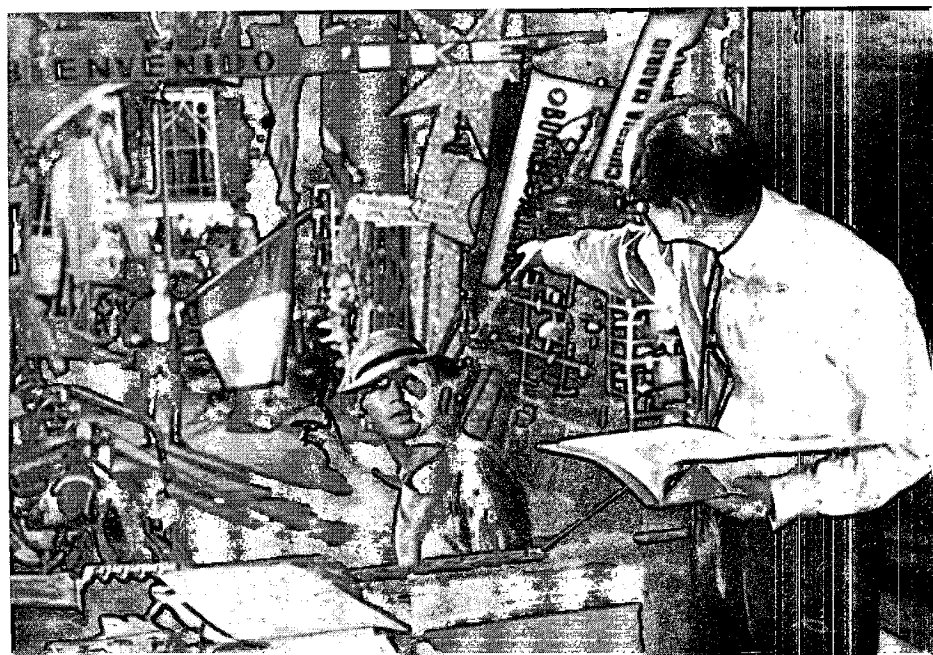
(2) *Flashing Spikes* - *r.*: John Ford - *s.*: da un romanzo di Frank O' Rourke - *sc.*: James Burke - *f.*: William Clothier - *int.*: James Stewart (« Slim » Conway), Pat Wayne (Bill Riley, giovane giocatore), Jack Warden (il giudice sportivo), Carleton Young (Rex Short, giornalista sportivo), Tige Andrews (« Gabby » LaSalle, allenatore), Edgar Buchanan (Ralph Holman, cronista), Stephanie Hill (Mary Riley, moglie di Bill), Vin Scoully (un telecronista), Don Drysdale e John Wayne (due giocatori) - *presentatore del programma*: Fred Astaire - *programma*: Alcoa Premier - *p.*: ABC - *p. ass.*: Frank Baur - *o.*: U.S.A., 1962 - *durata*: 56 minuti.

Film di questi giorni

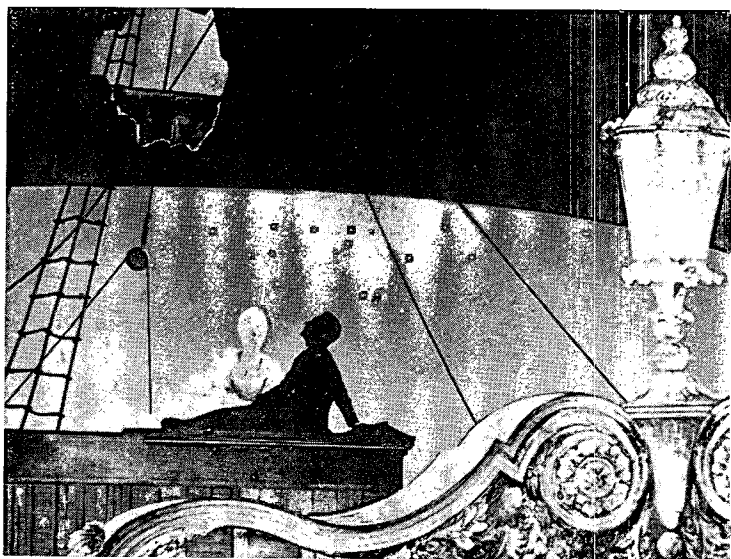
Da *Le nouveau monde* (Il nuovo mondo) di Jean-Luc Godard, episodio francese di *Rogopag* (1963). (*Alexandra Stewart*).

Da *La parmigiana* (1963) di Antonio Pietrangeli. (*Salvo Randone*).

Da *La donna nel mondo* (1962) di Gualtiero Jacopetti

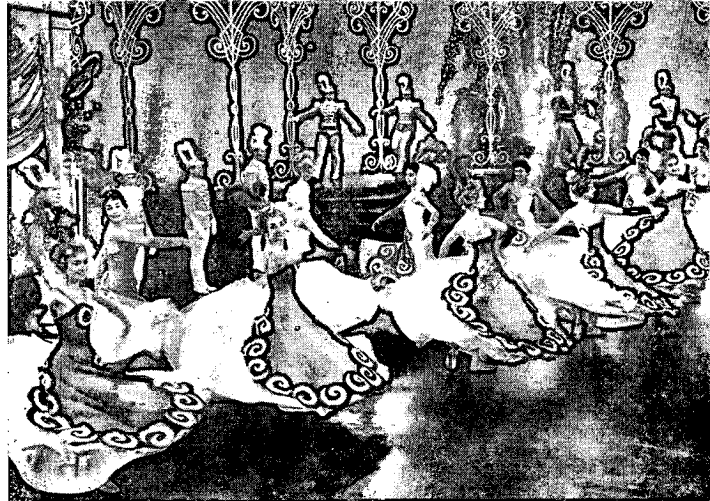
Da *Requiem for a Heavyweight* (Una faccia piena di pugni, 1962) di Ralph Nelson. (*Anthony Quinn, Julie Harris*).

Da *Lulu* (Lulù, l'amore primitivo, 1962) di Rolf Thiele. (*Nadja Tiller, O. E. Hasse*).

Dall'episodio *Il gatto nero* di *Tales of Terror* (I racconti del terrore, 1962) di Roger Corman. (*Peter Lorre, Joyce Jameson*).

Da *La guerre des boutons* (La guerra dei bottoni, 1962) di Yves Robert - (*sotto*) Da *La muerte y el verdugo* (La morte e il carnefice) di Luis G. Berlanga, episodio spagnolo di *Les quatres vérités* (Le quattro verità, 1962). (*Hardy Krüger*).

Bordighera '63

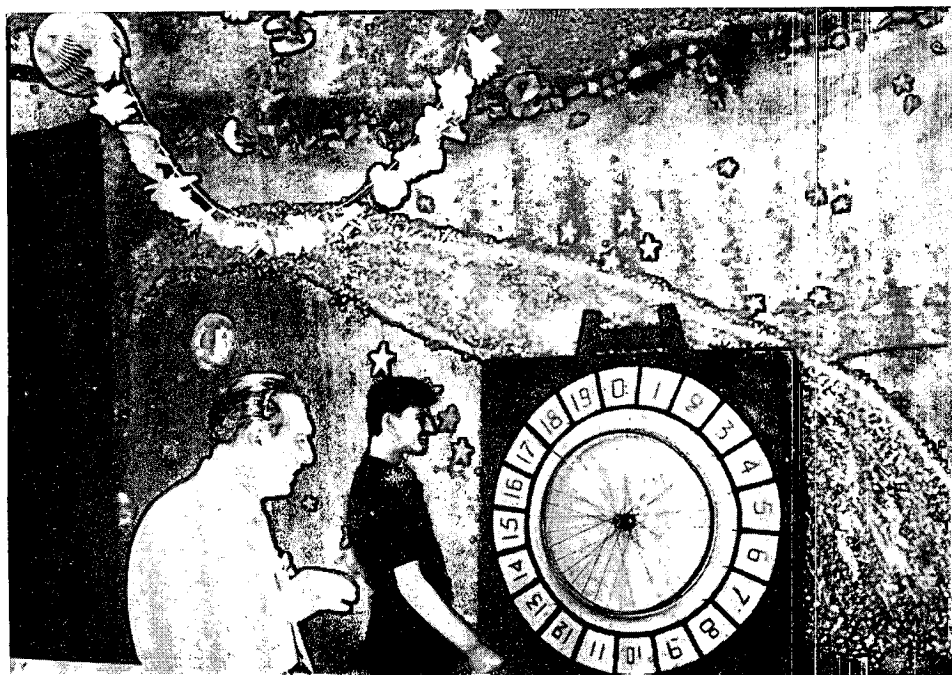
Da *Hitray Petr* (t. l. Pietro lo scaltro) di Stephan Sarchadjiev (Bulgaria). (*Rachko Yabangiev*). - (*sotto*) Da *Die Ehe des Herrn Mississippi* (Lo strano mondo del signor Mississippi) di Kurt Hoffmann (Svizzera-Germania Occ.), vincitore del Gran Trofeo « Ulivo d'oro » per il miglior film. (*O. E. Hasse*).

Da *Comment réussir en amour* (La moglie addosso) di Michel Boisrond (Francia), premio speciale ex-aequo per la migliore interpretazione femminile. (*Michel Serrault, Dany Saval*).

Da *Baron Prasil* (t. l. Il Barone di Münchhausen) di Karel Zeman (Cecoslovacchia).

Da *Love Is a Ball* (Il granduca e Mr. Pimm) di David Swift (U.S.A.). (*Charles Boyer, Hope Lange, Glenn Ford*).

(*A lato*) Da *Die Fledermaus* di Geza von Cziffra (Austria). - (*sotto*) Da *Un clair de lune à Maubeuge* di Jean Cherasse (Francia). (*Sophie Hardy, Bernadette Lafont*).

Da *Miss Shumway jette un sort* di Jean Jabely (Francia). (*Taïna Béryll*).

Oberhausen '63

Da *Piccolo Western* (trad lett.) di Witold Giersz (Polonia) - (*sotto*) Da *Régard sur la folie* di Mario Ruspoli (Francia), presentato al Festival dei Popoli di Firenze 1962.

e, dopo la partita, i due diventano amici; Conway, dal canto suo, non lesina al giovane avversario preziosi consigli perché possa migliorare il suo giuoco.

In seguito Conway favorisce l'affermazione di Riley nel baseball, lo incoraggia e lo raccomanda al suo vecchio amico « Gabby » LaSalle, allenatore di squadre importanti. Riley presto raggiunge la massima notorietà e diviene popolare, toccando le 321 battute, tre delle quali nella partita di metà campionato con gli « All Stars », con una punta in una partita interna che frutta la vittoria nel massimo campionato nazionale alla sua squadra, gli « Hawks » di « Gabby » LaSalle, nell'ultima giornata del campionato stesso. Dopo, però, viene la Coppa nella quale figurano anche altri grandi nomi di grosse squadre: Riley, alla battuta, non fa nemmeno un punto e nell'ultimo « inning » si lascia sfuggire una palla bassa che consente alla squadra avversaria di vincere la prima delle sette partite della Coppa. Conway si reca dal giovane sconsolato, gli parla e poi gli dà qualcosa.

Questo è notato da un giornalista sportivo scandalistico, Rex Short (3), *che riferisce la cosa al giudice sportivo come una avvenuta corruzione di Riley per « perdere deliberatamente la partita ». Il giudice sportivo sospende Riley e sottopone a inchiesta tutti i principali giuocatori; ed è così che il telefilm ha inizio. Quindi si vedono gli episodi sopra citati in un lungo « flashback » rievocato da Conway, in cui egli tenta di scagionare il suo giovane amico e se stesso.*

Il « flashback » si conclude con l'affermazione di Conway che, dopo la partita iniziale, aveva detto soltanto poche parole all'afflitto Riley per rincuorarlo e lo aveva invitato ad andarlo a trovare l'inverno seguente per andare a pesca, dandogli un opuscolo pubblicitario del luogo, il pezzo di carta sospetto visto da Rex Short. Il giudice sportivo, dopo aver ascoltato altre testimonianze favorevoli, scagiona Riley e gli permette di tornare a giocare nelle rimanenti sei partite della Coppa.

Il procedimento mette in luce fra l'altro che l'imputazione contro « Slim » Conway di quarant'anni prima era anch'essa infondata e che Conway non solo non si era fatto corrompere ma, anzi, aveva buttato dalle scale chi glielo aveva proposto. Quest'ultimo, comunque, aveva molte relazioni influenti e brigò per coinvolgere Conway nel procedimento a suo carico e Conway, piuttosto che provocare uno scandalo ancora più grande, aveva volontariamente lasciato il baseball professionistico, lo sport da lui preferito. Ma, con il chiarimento definitivo del caso, anche Conway è del tutto scagionato e viene autorizzato a giuocare con gli « Hawks » nell'ultima partita della Coppa, che essi vincono ad una corsa in base di Bill Riley.

Benché la conclusione sia prevedibile e scontata, la sceneggiatura scritta da Jameson Burke (*sulla scorta di un romanzo di Frank O'Rourke*) *è molto buona, con una gran quantità di materiale « tecnico » sul baseball (come i film di Minnelli sull'ambiente cinematografico), e Ford sviluppa l'argomento*

(3) Questo nome è scopertamente formato unendo quelli di due scrittori americani popolari, Rex Stout e Luke Short.

(4) Con l'eccezione di alcune brevi scene di *The Long Gray Line* (La lunga linea grigia, 1955), la biografia di Marty Maher.

molto bene. Le imputazioni iniziali creano una « suspense » che man mano viene allentata per mezzo del lungo « flashback » centrale, fino a che il racconto non giunge alla sua conclusione, con la discolpa dei due accusati e la vittoria nella Coppa. È questo il secondo film sportivo di John Ford dopo il lontano Flesh *(Il lottatore) del 1932 sulla lotta libera, ed è molto simile al telefilm sul baseball del 1955, il citato* The Colter Craven Story, *della serie « Screen Directors' Playhouse ». In esso, infatti, era di scena una giovane promessa dello sport (Pat Wayne), il cui padre si era lasciato a suo tempo corrompere e che è aiutato da un giornalista sportivo (John Wayne).*

Flashing Spikes *non è soltanto una convincente storia di baseball; sulla media del genere spicca grazie alla ricca tradizionale atmosfera del Ford dei bei giorni. Per le sue scene d'amore, per la romantica descrizione di tipi e costumi tradizionali, John Ford faceva ordinariamente ricorso al West, ma questa volta egli ottiene lo stesso effetto con la descrizione del mondo del baseball, con i suoi giovani giuocatori e gli anziani allenatori, i giornalisti trafficoni e gli arbitri onesti, i batticuori e i trionfi; un mondo che per i veri tifosi è già leggendario. Alcuni dei primi eroi del baseball americano, infatti, come il defunto Lou Gehring e George « Babe » Ruth, hanno nella memoria del pubblico quell'alone di leggenda, di mito, dei Wild Bill Hicok e Billy the Kid dell'epopea del West.*

È da rilevare, ed è forse tipico di Ford, che le scene girate con più partecipazione sono quelle del gioco dei semi-professionisti, istintivo e disorganizzato, spesso addirittura crudo, ma che non ha perso del tutto la spontaneità e la passione, cosa che accade spesso al giorno d'oggi nelle grandi squadre, organismi molto complicati, rigorosamente pianificati, razionalizzati, industrializzati, dove i giocatori pensano più ai compensi favolosi e a farsi riprendere dalla televisione che a giuocare col cuore in mano per vincere, anche se fossero per questo pagati pochi dollari.

Non a caso, uno dei tocchi più delicati del telefilm si ha quando, allorché gli anziani semi-professionisti dei « Wanderers » stanno per prendere l'autobus dopo la partita, arriva l'allenatore con il magro provento del loro sforzo: dollari 48,78 in tutto ... Altrettanto romantica e crepuscolare è, verso la metà del telefilm, la scena in cui Bill Riley, giuocando in una squadra militare in Corea, vede « Slim » Conway in uniforme, seduto su una panchina ai bordi del campo. Quando più tardi Slim si alza per andarsene, un'infermiera gli porge un paio di stampelle, e si prova un vero tuffo al cuore quando egli si allontana zoppicando e si capisce che è stato ferito. Il che ricorda la bellissima sequenza con Ward Bond in They Were Expendable *(I sacrificati, 1945, una delle cinque o sei pellicole di Ford veramente perfette), in cui Robert Montgomery si imbatte in un gruppetto di valorosi marinai scampati per miracolo ad una azione di guerra e Ward Bond, accingendosi a guidare ancora il gruppetto, mostra di stare in piedi su una sola gamba e di appoggiarsi ad una stampella che fino a quel momento non si era vista. Un altro richiamo è l'infer-*

---

(5) Per la biografia di questi due campioni vedi i film *The Pride of the Yankees* (L'idolo delle folle, 1942) di Sam Wood e *Babe Ruth Story* (L'ultima sfida, 1948) di Roy Del Ruth.

miera autoritaria che assume atteggiamenti imperiosi nei confronti del ferito James Stewart (come faceva Donna Reed nei confronti di John Wayne in The Were Expendable*), malgrado le sue energiche proteste.*

Nella sua struttura, però, Flashing Spikes *ricorda più* The Young Mr. Lincoln *(Alba di gloria, 1939) e* Sergeant Rutledge *(I dannati e gli eroi, 1961): basti pensare alle numerose scene in tribunale, all'assoluzione del giovane eroe sulla base della testimonianza del suo grande, fedele amico, alla folla che avanza minacciosamente verso gli accusati.*

Come in molti film di Ford, c'è un « cattivo » che sembra odiare i personaggi principali per la sola ragione che loro sono « buoni » e non hanno niente a che vedere con lui. Qui egli si identifica col giornalista maligno, un tipo di moderno psicopatico che il semplice Conway, uomo di vecchio stampo, non può neanche capire, ma solo temere. Durante l'inchiesta, la ben congegnata calunnia di costui, che sembra voler danneggiare il buon nome stesso del baseball, rende così perplesso Conway che per due volte egli chiede al giornalista come si chiami e balbetta: « Che vi ho fatto di male? Che volete mai fare al baseball? ».

La parte è affidata a Carleton Young, un vecchio attore fordiano che interpretò Colter Craven due anni fa nel telefilm di cui abbiamo parlato della serie « Wagon Train » (Carovana), e che ha partecipato a diversi film del vecchio maestro: fu un valoroso colonnello sudista in Horse Soldiers *(Soldati a cavallo, 1959) e un acuto giornalista in* The Man Who Shot Liberty Valance *(L'uomo che uccise Liberty Valance, 1962). E ambedue i protagonisti di quest'ultimo film, James Stewart e John Wayne, compaiono anche in* Flashing Spikes*: Stewart nei panni del longilineo, dinoccolato e semplice eroe, un moderno rifacimento dell'Henry Fonda (un coetaneo di Stewart) di* Young Mr. Lincoln *o di altri personaggi ormai classici del regista, e John Wayne in una breve apparizione, tanto breve da essere sfuggita all'attenzione di chi scrive. Ma la seconda parte in ordine di importanza è affidata a Pat Wayne, il figlio di John, che è il giovane fervido « prima base ». La fotografia è di William Clothier, che con Ford ha lavorato in diverse occasioni. Pur non facendo parte della scuderia fissa di attori « fordiani », Edgar Buchanan ha un ruolo secondario ma non trascurabile, quella di un vecchio giornalista sportivo, cresciuto alla scuola del defunto Gratland Rice, decano del giornalismo sportivo americano. Il personaggio di Buchanan bilancia quello del « cattivo » Carleton Young e fa sperare che questo rustico caratterista, che somiglia al fratello di John Ford, Francis, e parla come Will Rogers, lavorerà ancora con Ford in futuro.*

È interessante notare come nella patria del baseball (che si pensa inventato da Abner Doubleday a Cooperstown, nello stato di New York, nel 1839 e giuocato da squadre professionistiche fin dal 1860) non si siano fatti molti film — buoni o cattivi — sul « passatempo nazionale americano » (6). *I pochi*

---

(6) I film realizzati sull'argomento negli ultimi vent'anni, per lo più di scarso valore artistico, sono i seguenti: 1942: *It Happened in Flatbush* di Ray McCarey, con Carole Landis e Lloyd Nolan; *The Pride of the Yankees* (L'idolo delle folle) di San Wood, con Gary Cooper e Teresa Wright. - 1948: *The Babe Ruth Story* (L'ul-

fra essi che hanno avuto successo, come The Pride of the Yankees *(L'idolo delle folle, 1942) di Sam Wood e* Babe Ruth Story *(L'ultima sfida, 1948) di Roy Del Ruth, erano basati su fatti realmente accaduti. Nella massa anonima dei film sul baseball, probabilmente il telefilm di un'ora di John Ford avrà un posto fra i migliori.*

STEVEN P. HILL

---

tima sfida) di Roy Del Ruth, con William Bendix e Claire Trevor (dal libro di Bob Considine). - 1949: *Take Me Out to the Ball Game* (Facciamo il tifo insieme) di Busby Berkeley, con Frank Sinatra, Esther Williams, Gene Kelly; *The Stratton Story* (Il ritorno del campione) di Sam Wood, con James Stewart e June Allyson; *It Happens Every Spring* (Quando torna primavera) di Lloyd Bacon, con Ray Milland, Jean Peters, Paul Douglas; *The Kid from Cleveland* di Herbert Kline, con George Brent, Lynn Bari, Russ Tamblyn. - 1950: *The Jackie Robinson Story* di Alfred E. Green, con Jackie Robinson e Ruby Dee. - 1951: *Angels in the Outfield* di Clarence Brown, con Paul Douglas e Janet Leigh. - 1952: *The Pride of St. Louis* di Harmon Jones, con Dan Dailey e Joanne Dru; *The Winning Team* di Lewis Seiler, con Doris Day, Ronald Reagan, Frank Lovejoy. - 1953: *The Kid from Left Field* di Harmon Jones, con Dan Dailey e Anne Bancroft; *The Big Leaguer* di Robert Aldrich, con Edward G. Robinson, Vera-Ellen, Jeff Richards. - 1954: *Roogie's Bump* di Harold Young, con Robert Marriot e Brooklyn Rodgers. - 1956: *The Great American Pastime* di Herman Hoffman, con Tom Ewell, Anne Francis, Ann Miller. - 1957: *Fear Strikes Out* (Il prigioniero della paura) di Robert Mulligan, con Anthony Perkins, Karl Malden, Norma Moore. - 1958: *Damn Yankees* di George Abbott e Stanley Donen, con Tab Hunter e Gwen Verdon. - 1962: *Safe at Home* di Walter Doniger.

I film

Agostino o la perdita dell'innocenza

R.: Mauro Bolognini - *s.*: dal romanzo omon. di Alberto Moravia - *sc.*: Goffredo Parise, M. Bolognini - *f.*: Aldo Tonti - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.* e *c.*: Maurizio Chiari - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Ingrid Thulin (la madre), Paolo Colombo (Agostino), John Saxon (Renzo), Mario Bartoletti (Saro), Osvaldo Bussaglia (Berto), Roberto Mancia (Sandro), Franco Schiorlin (Scarpa), Gennaro Mesfun (Tripoli) - *p.*: Luigi Rovere per la Baltea Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinemat. Distrib.

Il cinema italiano sta cominciando ad amare troppo Alberto Moravia. Un tempo si limitava ad usarlo come sceneggiatore, senza molta fortuna. Oggi insiste nella riduzione delle sue opere. I racconti prima (più facili, più immediati), i romanzi poi. I grossi e i piccoli, gli utili e gli inutili. Dalla *Romana* alla *Ciociara* ad *Agostino.* Non è ben chiaro che cosa voglia farsene, di questa fonte letteraria. Non è nemmeno chiaro se l'abbia compresa. È chiaro invece che sfrutta il successo, così come gli americani sfruttano i « best sellers ». Con la medesima tecnica, una pronta botta e risposta. Fra poco toccherà alla *Noia,* e andremo avanti un pezzo.

Dice lo stesso Moravia che questo accostarsi del cinema alla narrativa è buon segno. Sempre meglio la riduzione di un buon romanzo che la sceneggiatura anemica di scrittori mancati. Ci sono, almeno, una sostanza vera di racconto, un mondo morale, personaggi autentici. Moravia è ottimista, forse lo fa per buona creanza, per gratitudine. Non sono proprio molti i casi in cui, negli ultimi anni, le riduzioni abbiano mostrato una vitalità vera. Al contrario. Certe stracche rimasticature di Pratolini (*Cronaca familiare*) o di Svevo (*Senilità*) dovrebbero mettere in guardia i fautori degli opportunistici connubi. In tempi nei quali sembra necessario produrre parecchi film all'anno, si dà fondo anche alle biblioteche per soddisfare la richiesta di soggetti. Questa è la ragione (insieme allo sfruttamento del successo altrui) di tanto amore letterario. Quel che segue è un pretesto, quasi sempre. Detto in altro modo, deve ancora scoccare l'ora della letteratura nel cinema italiano, quando la materia narrativa potrà fornire un contributo di sostanza e non solo di opportunità. Affrettare i tempi con le nostre speranze non serve. Servirebbe, anzi, la cautela, soprattutto per quanto riguarda Moravia. Ma se Moravia è

soddisfatto (ha scritto di *Agostino* cinematografico sull'« Espresso » con aperta adesione) perché ce la prendiamo tanto? Un affare di famiglia resti un affare di famiglia.

D'accordo, e qui infatti non si vuole parlare del romanzo e della sua riduzione, ma soltanto di Mauro Bolognini regista. Tracciarne un profilo alla luce di questa elegante fatica moraviana, o almeno completare il profilo che già conosciamo con qualche pennellata nuova colta dal film. Bolognini ha trattato il romanzo con la sicurezza del gran signore che ormai sa tutto e volentieri acconsente ad esercitare la sua arte, quando ne valga la pena. Ora, una storia asciutta, precisa e di fondo moralistico val bene la pena dell'impegno. Dunque, facciamo. Facciamo come abbiamo sempre fatto, non è possibile cambiare natura per l'occasione. La precisione e il moralismo non riguardano Bolognini, che non li conosce. Il regista conosce la raffinatezza scenografica, il linguaggio narrativo morbido e denso, i segreti della recitazione (o, meglio, dell'atteggiarsi dell'attore), i meccanismi del ritmo, le complicazioni artificiose delle psicologie decadenti. *Agostino* di Moravia è un'altra cosa, ma che cosa importa? L'indifferenza di Bolognini è assoluta; la sua padronanza della tecnica cinematografica straordinaria, come lo era in uno Sternberg, in un Ophüls, nel primo Castellani. A questo regista possiamo affidare tutto. Non ci deluderà mai, nel senso che ogni sua opera sarà ricca e succosa: offrirà se non altro il piacere che dà l'esposizione di una bella materia.

Quando si trasferisce un romanzo in un film si usa meditare sui criteri migliori per compiere l'operazione senza perdite. Qui il tema era costituito dai tormenti di Agostino adolescente dinanzi ai problemi del sesso e delle classi sociali. Quali sono i criteri adottati da Bolognini per rispettare (o mutare) il tema? Cercarli è fatica sprecata. A Bolognini i criteri non interessano, come non interessano né le idee né gli uomini né la società. Il suo Agostino ambiguo non è l'Agostino moralistico di Moravia. La sua Venezia funerea (vagamente bergmaniana) non ha alcun rapporto con la Versilia del romanzo, e non solo perché si tratta di un ambiente diverso. I suoi compiacimenti sensuali non assomigliano alle durezze naturalistiche del linguaggio di Moravia. Poco male, il tema può sempre essere mutato se si ha il nuovo da sostituire al vecchio. Bolognini, però, non ha nulla. È abituato a digerire ogni cosa, come gli struzzi, e a restituirla frolla per un eccesso di languido amore. Ama il formalismo postdannunziano, sensualistico e antiquariale (quello che insidia talvolta anche Visconti). La necessità delle distinzioni, che dovrebbe essere fondamentale per un regista eclettico come lui, non sa neppure cosa sia. E non se ne preoccupa.

Al centro del dramma stanno un ragazzo (Paolo Colombo), che si guarda intorno con occhi smarriti, e un'attrice di grande prestigio (Ingrid Thulin), che si abbandona con troppa sicurezza nelle mani di chi la dirige. Certi infortuni capitano alle persone serie. La Thulin, attrice cara a Bergman, sembra destinata a incappare nelle disavventure internazionali. Quel buonuomo di Minnelli la cacciò incolpevole nel gran pasticcio melodrammatico dei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*. Bolognini la maltratta con crudeltà non dissimulata, per trasformarla a forza nell'emblema di un velenoso femminismo. L'attrice esce con le ossa rotte da questa parte di madre inquieta, e il film perde la sua spina dorsale. Il resto è contorno. Serve a

ribadire la convinzione del regista che la donna va tenuta rigorosamente lontana dal mondo dei maschi, adolescenti o no, se si vuole organizzare una vita sentimentale più degna di essere vissuta. Goffredo Parise, sceneggiatore del film, ha fornito al regista tutte le armi necessarie allo scopo, anche le più sciocche. Non pago di quella lunga apologia dell'omosessualità che ha costruito intorno alle avventure degli amici di Agostino, tenta addirittura la via della protesta sociale. Fa pronunciare al protagonista, ragazzo di tredici anni, una condanna — si riferisce testualmente l'espressione — di quel « campionario di borghesia » che passa le vacanze nei grandi alberghi del Lido, borghesia unicamente rappresentata da laide vecchiacce, quintessenza del sesso femminile. I comici trionfi della misoginia.

Questo è il nucleo del nuovo *Agostino* disossato. Occorre insistere per chiarire meglio il tono del film? Non pare proprio. Indifferente alle idee del romanzo, Bolognini ne prende a prestito le parole per impiegarle in forma di commento fuori campo. Non si avvede che fra certe parole stringate e i riflessi delle immagini fotografiche esiste un abisso, sono due mondi opposti che tradiscono repulsione l'uno per l'altro. La bellezza delle acque fonde, dei volti annegati nel grigio, delle nebbie in controluce, dei ricami scenografici e luministici appartiene in egual misura al talento figurativo del regista e all'abilità di un operatore (Alto Tonti). Svela inoltre ciò che in altre opere di Bolognini era appena accennato: una singolare debolezza per le atmosfere cimiteriali, per la cupa ossessione della morte e del disfacimento fisico. La scelta di Venezia è significativa. Possiamo dire che questa sia la nota più personale del regista? Forse sì, e se così fosse ce ne rallegreremmo. A Bolognini si è sempre mosso il rimprovero di non sapersi decidere a essere se stesso e a cercare i temi nella sua natura piuttosto che nelle opere di scrittori che, come Moravia, lo lasciano così indifferente. Ma era anche difficile dire quale fosse la sua natura, per lui che si presentava nelle vesti di uno squisito illustratore di sentimenti altrui. Ora abbiamo una indicazione abbastanza precisa. Molto meglio così. Il rimprovero acquista un senso, e l'attesa del prossimo film può anche non essere inutile.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

La parmigiana

R.: Antonio Pietrangeli - *s.*: dal romanzo di Bruna Piatti - *sc.*: Stefano Strucchi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, B. Piatti, A. Pietrangeli - *f.*: Armando Nannuzzi - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Catherine Spaak (Dora), Nino Manfredi (Nino), Didi Perego (Amneris), Vanni De Maigret (Giacomo), Salvo Randone (Scipio), Lando Buzzanca (Michele), Rosalia Maggio (Iris), Umberto D'Orsi (ingegnere), Mario Brega (poliziotto), Nando Angelini, Ugo Fangaretti - *p.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: D. De Laurentiis Cinemat.

Arrivato con questa *Parmigiana* al suo settimo film in dieci anni di attività registica, Antonio Pietrangeli non riesce ancora a offrirci un'immagine riconoscibile di sè, una indicazione coerente dei suoi interessi tematici e delle sue inclinazioni di gusto. Il che è piuttosto singolare, per un uomo che ha alle sue spalle un passato rispettabile di critico dalle idee chiare e dalle posizioni nette, e talvolta vivacemente coinvolto in una polemica tesa a reclamare dall'artista e dall'uomo di cinema

un preciso impegno, un atteggiamento qualificante nei confronti della realtà contemporanea. La filmografia di Pietrangeli offre adito viceversa a non poche perplessità, per la casualità che spesso è sembrata presiedere alle sue scelte e per lo scarso rigore che, nei casi in cui un certo impegno sia stato avvertibile, egli ha posto per osservarlo coerentemente e risolverlo sul piano dell'espressione. In effetti, se si escludono alcune opere di pura evasione — *Lo scapolo, Souvenir d'Italie,* in buona misura *Nata di marzo* e *Fantasmi a Roma* — nate da una evidente concessione alle esigenze dello spettacolo e rivelatrici tutt'al più di una disinvolta capacità di mestiere arricchitasi via via di sempre nuove risorse, resta un gruppetto di film nei quali è ipotizzabile un concreto interesse umano e una più diretta partecipazione del regista: che in essi è parso atteggiarsi a osservatore critico di certi aspetti del costume contemporaneo genericamente definibile come « borghese » (*Il sole negli occhi,* qualche sprazzo in *Nata di marzo*) o ricercare i modi di un'acre quanto scontata polemica di natura sociale (*Adua e le compagne*). Ma anche in questi casi l'impegno ideologico non solo resta tangente al fatto narrativo — della qual cosa non saremmo noi certo a lagnarci — ma sembra in qualche modo esser ricondotto a una semplice enunciazione di comodo e in definitiva eluso con sbrigativa superficialità.

Un simile difetto è agevolmente riscontrabile nella *Parmigiana,* che vuol essere la parabola di una caduta e la dimostrazione della sua ineluttabilità. Nell'attuale conformazione della nostra società non si risale la china, ma gli eventi, le circostanze, le persone si configurano in tal modo da favorire, accelerare e concludere il processo in senso obbligato. Posizione deterministica, tanto discutibile quanto legittima; ma alla cui base sta una debolezza d'impostazione che ne inficia tutto lo svolgimento, togliendo al racconto capacità persuasiva e riducendolo non nell'ambito dei paradossi moralistici — contenenti « in nuce » un innegabile granello di verità — ma in quello delle asserzioni gratuite, apoditticamente enunciate e artificiosamente sostenute. In realtà, dove stia scritto il destino di prostituta di questa adolescente parmense non si riesce a capire; se è vero che alla base della sua progressiva caduta si colloca la « seduzione » maldestramente messa in opera sul greto di un fiume da un imberbe seminarista, del quale peraltro il successivo svolgersi dei fatti consente di affermare una buona dose di « innocenza » e la posizione, semmai, di succube di fronte alle scalmane di lei.

In conseguenza di questo falso punto di partenza, le successive tappe della carriera libertina della protagonista si sottraggono a quella legge della necessità che nessun'opera narrativa dovrebbe mai eludere, e rientrano invece nell'ambito di un'affubulazione romanzesca troppo poco verosimile per sorreggere quell'indagine di carattere realistico che era nelle intenzioni. A questo punto potrebbe forse interessare un altro aspetto della storia: l'analisi di un carattere, di una psicologia, di un comportamento per quanto avulsi da un contesto realistico; l'anatomia di un vocazione, sia pur rappresentata nel suo attuarsi senza preoccupazioni di natura sociale. Ma anche qui vien meno al regista la capacità di dare al suo personaggio una dimensione psicologica, che salvi il suo comportamento almeno sul piano della coerenza interiore, che faccia delle sue contraddizioni un motivo drammatico. Il personaggio resta in-

vece passivo, piuttosto inerte nell'apparente vitalità delle sue azioni; e queste ultime risultano immotivate anche secondo le regole di una psicologia elementare o soltanto di una mera istintività.

Venuta meno l'ossatura del personaggio principale, è evidente che tutto ciò che gli capita riveste i modi di un'arbitraria casualità; dalla quale infatti son dominati i molteplici episodi in cui il film si snoda, anche se il loro trattamento rivela un'apprezzabile articolazione narrativa e un linguaggio cinematografico assai abile nel comporre a unità il mosaico delle rievocazioni. È qui, sul terreno di una semplice applicazione al racconto, sottratta agli schematismi di una tesi inconsistente, che Pietrangeli ritrova e approfondisce le sue capacità, giunte ormai a un buon grado di maturazione. L'osservazione di taluni ambienti — come quello dei parenti dalla opinabile rispettabilità borghese — è fatta con occhio acuto, capace di centrare particolari gustosi e psicologicamente esatti; pur se talvolta la propensione alla deformazione satirica introduce scarti di gusto di rilevante entità (la sequenza della « balera » e, in essa, la presentazione del futuro fidanzato della protagonista). Altre volte è invece la misura narrativa a fare difetto: come nell'episodio del fotografo imbroglione e sfortunato che, forse in omaggio alle qualità di un attore in ascesa come Manfredi, assume un'ampiezza sproporzionata e guasta l'instabile equilibrio strutturale della vicenda. Ma sono le conseguenze obbligate di una mancata linea direttrice: persi per strada i motivi critici e moralistici, resta il gusto, e la capacità, d'imbastire una tipica commedia all'italiana, nel filone popolaresco e a suo modo realistico che negli ultimi anni ha trovato non pochi esiti felici. Se quello della *Parmigiana* è un esito mancato è perché il regista, partendo da altre premesse, pone su una falsa pista lo spettatore, pretendendo di ricondurvelo episodicamente. Fra gli attori, la più sviata fra tutti da questo modo di procedere è proprio la protagonista, una Catherine Spaak che mostra di aver preso sul serio il suo personaggio ma che nonostante sforzi volonterosi se lo vede sfuggire e riapparire dall'una all'altra sequenza, e non riesce ad acchiapparlo.

GUIDO CINCOTTI

Les quatre vérités

(*Le quattro verità*)

Film composto da 4 episodi diretti da registi diversi - *s.*: da quattro favole di Jean De La Fontaine su un'idea originale di Frédéric Grendel e Hervé Bromberger.

I° epis.: *La muerte y el verdugo* (*La morte e il carnefice*) - *R.*: Luis G. Berlanga - *sc.*: Rafael Azcona - *f.*: Vicente Sempere - *m.*: Miguel Assins Arbo - *scg.*: dal naturale - *mo.*: Rosita Graceli Salcado - *int.*: Hardy Krüger (Rubio), Anna Casares (Giuliana), Angel Alvarez, Agustin Gonzales, Manuel Alexandre, Xan Don Bolas, José Cortes, Rafael Cores, Lola Gaos, Maria Carmen Santon, Felix Fernandez, Maria Martinez, Vic Llosa.

II° epis.: *Les deux pigeons* (*I due piccioni*) - *R.*: René Clair - *sc.*: R. Clair - *f.*: Armand Thirard - *m.*: Charles Aznavour - *scg.*: Léon Barsacq - *mo.*: Boris Lewin - *int.*: Leslie Caron (Any), Charles Aznavour (Charles), Raymond Bussières (il ladro), Alain Bouvette, Albert Michel.

III° epis.: *Le corbeau et le renard* (*Il corvo e la volpe*) - *R.*: Hervé Bromberger - *sc.*: Frédéric Grendel e H. Bromberger - *f.*: Jacques Mercanton - *m.*: Georges Gavarentz - *scg.*: André Vallue - *mo.*: Denise Natot - *int.*: Anna Karina (Colomba), Jean Poiret (Renard), Michel Serrault (Corbeau), Hubert Deschamps.

IV° epis.: *La lepre e la tartaruga* - *R.*: Alessandro Blasetti - *sc.*: A. Blasetti, Suso Cecchi D'Amico - *f.*: Carlo Di Palma - *m.*: Carlo Savina - *scg.*: Pier

Luigi Pizzi - *mo.*: Giuliana Tauger - *int.*: Monica Vitti (Maddalena), Sylva Koscina (Mia), Rossano Brazzi (Leo), Gianrico Tedeschi (Valerio), Mario Passante (proprietario ristorante) - *p.*: Gilbert De Goldschmidt per la Madeleine Films-Franco London Films / Ajace Produzione Cinematografica - Euro International Film / Hispamer Film - *o.*: Francia-Italia-Spagna, 1962 - *d.*: Euro.

Rogopag

Film diviso in 4 episodi: *I° epis.*: *Illibatezza* - *R.*: Roberto Rossellini - *s.* e *sc.*: Roberto Rossellini - *f.*: Luciano Trasatti - *scg.*: Flavio Mogherini - *int.*: Rosanna Schiaffino (Anna Maria), Bruce Balaban (Joe).

II° epis.: *Le Nouveau Monde* (*Il nuovo mondo*) - *R.*, *s.* e *sc.*: Jean-Luc Godard - *f.*: Jean Rabier - *int.*: Jean-Marc Bory (lui), Alexandra Stewart (Alessandra).

III° epis.: *La Ricotta* - *R.*: Pier Paolo Pasolini - *s.* e *sc.*: P. P. Pasolini - *f.*: Tonino Delli Colli - *scg.*: Flavio Mogherini - *int.*: Orson Welles (il regista).

IV° epis.: *Il Pollo Ruspante* - *R.*: Ugo Gregoretti - *s.* e *sc.*: U. Gregoretti - *f.*: Mario Bernardo - *scg.*: Flavio Mogherini - *int.*: Ugo Tognazzi (Togni), Lisa Gastoni (sua moglie), il piccolo Riki - *m.* (dei vari episodi): Carlo Rustichelli - *p.*: Arco Film-Cineriz / Lyre - *o.*: Italia-Francia, 1962- 63 - *d.*: Cineriz.

Mettendo a confronto due film a episodi, *Le quattro verità* e *Rogopag*, si rilevano subito alcune caratteristiche che, in un certo senso, li contrappongono l'uno all'altro. Nel primo troviamo almeno due registi di illustre passato e di carriera avanzata, nel secondo spira aria da « nouvelle vague ». C'è, è vero, in quest'ultimo gruppo, Rossellini, ma come non ricordarsi che a lui si rifanno tutti i più vivaci rappresentanti della « nouvelle vague » d'oltr'alpe, Godard e Truffaut tra i primi?

Le quattro verità nasce da occasioni di fantasia: addirittura dallo spirito, se non dalla lettera, di alcune favole di La Fontaine. E cioè « La lepre e la tartaruga » (Blasetti), « I due piccioni » (René Clair), « Il corvo e la volpe » (Hervé Bromberger), « La morte e il carnefice » (Luis G. Berlanga). *Rogopag* è il tipico film del nostro tempo — centrato in prevalenza sul « condizionamento » cui la civiltà obbliga l'uomo moderno — comunicante i nostri problemi e le nostre angoscie, si tratti del « boom » economico o dell'atomica, di un lavoro chè ti tiene tra Bangkok e Fiumicino, o del « supercolosso » biblico, realizzato da mestieranti senza religiosità, a contatto con l'affamato sottoproletariato di Pasolini.

Il titolo di *Rogopag* è una specie di formula magica delle Indie (cioè *Ro*ssellini, *Go*dard, *Pa*solini, *G*regoretti) là dove i nomi di Pakistan, Kascemir, o il paese predestinato a dare i natali al Dalai Lama, nascono da combinazioni di lettere.

I soggetti delle *Quattro verità* non giovano gran che ai due registi più illustri, Clair e Blasetti; gli altri due sono Hervé Bromberger e Luis G. Berlanga. Cavalli da corsa di nobile « curriculum », sembrano, i due maggiori, un po' sfiancati. Ma non saranno questi due episodi a farne dei « brocchi ». Il Clair di *La francese e l'amore* è stato — precedentemente — saporoso e sottile; come il Blasetti di *La lunga marcia di ritorno* (un telefilm dello scorso anno) è alacre, audace, dotato di senso spettacolare inesausto. Questi due « *shorts* », dunque, non possono aggiungere né togliere alla loro opera.

L'episodio più vivace e umoroso è certamente quello di Berlanga. Le allusioni alla realtà spagnola di oggi (censura, regolamenti di polizia, tasse, burocrazia, divieti — ivi compreso quello di morire, se la « stradale » se la prende anche con un carro funebre —) sono dirette, e innumerevoli. Qualcosa resta, purtuttavia, nella pro-

duzione, a imbrigliare l'estro di Berlanga che, quanto a idee, qui non è inferiore alla satira di *Bienvenido Mister Marshall!* (Benvenuto, Mr. Marshall!, 1952) e di *Calabuch* (Calabuig, 1956): anzi, forse perché affiancato dall'Azcona, pare anche più vivace e mordente.

Condiziona l'esito di questo episodio anche l'attore monocorde Hardy Krüger, sempre uguale a sé stesso, che qui impersona il proprietario di un organetto cui la polizia spietata ha sequestrato la manovella.

Gli episodi sono spesso sul piano del *divertissement,* della bagatella. Clair giuoca sulla chiusura di una porta che obbliga due estranei a vivere insieme un *week-end* pasquale. La trovata è da commedia *boulevardière.* Nel racconto dell'avventura fatto da Charles Aznavour — con l'ombra del fabbro che cerca di aprire la porta stregata — Clair ricorre a una interposizione drammatica che rammenta una sequenza di *Porte des lilas* (i giuochi dei ragazzi della strada, che fingono una sparatoria di gangsters mentre vengono annunciati alla radio il delitto e la fuga di un delinquente).

Nella sfida tra una « lepre » e una « tartaruga », tra una amante maggiorata e una moglie saggia, Blasetti, in un clima da commedia senza problemi, vuol rendere omaggio, questa volta, non più alle gambe, ma al cervello, contrapponendo la Vitti alla Koscina, per la conquista, o la riconquista, del bell'italiano Rossano Brazzi.

Bromberger, invece, ci racconta di una partita a tre, dove il marito soccombe mentre dà sfogo alla sua abilità di suonatore di tromba: e l'episodio non può non ricordare le « partite » di Renoir.

Gli episodi di *Rogopag* non si abbandonano all'estro fantasioso e poetico della favola — peraltro appena sfiorato, in *Quattro verità,* nell'episodio spagnolo — ma sono strettamente legati alla realtà d'oggi. Quasi con la formula del film-inchiesta nel frammentario episodio di Gregoretti (che si vale di Ugo Tognazzi come protagonista): se l'episodio non convince del tutto è perché il regista pare quasi obbligato a impegnare il suo estro nell'attualità, e riesce nel « Pollo ruspante » meno vivace e spontaneo che nei suoi precedenti lavori; col richiamo all'ordine di Godard per la minaccia atomica nel « Nuovo mondo » — ma questa volta il discorso è troppo intellettualistico, e privo di mordente — anche se il comportamento e i discorsi di una ragazza, che sbaglia le parole o tiene un pugnale nel « bikini » denuncia un clima da « ritorno al caos ».

« Illibatezza », che Rossellini realizza dopo la presentazione a Spoleto dei « Carabinieri » di Joppolo (commedia che ha anche sceneggiato per il film di Jean-Luc Godard) e che coincide con l'intenzione — chissà se mantenuta — di abbandonare il film a soggetto per il film didattico (intenzione pedagogica e brechtiana?) ha portato il regista fino a Bangkock nel Siam. Ma poche sono le scene, laggiù girate, che sono rimaste nel film. Rossellini sembra voler credere, come prima non accadeva, ai trucchi, ed è capace — dopo le esperienze di *Vanina* — di ricostruire il suo Siam anche a Roma.

Una hostess, a Bangkock, è perseguitata da un americano innamorato della sua « illibatezza ». Ma la ragazza, quasi « telecomandata » dal suo fidanzato e da un suo consigliere, si tinge i capelli e si traveste da donna « navigata »: l'americano, che preferisce la « verginità », sente cadere ogni interesse e interrompe la sua persecuzione.

Resta da dire dell'episodio di Pasolini: « La ricotta ». A me non è ap-

parso blasfemo, come non v'è irriverenza in una Maddalena che consola Cristo. Il film mi conferma nell'idea che mi sono fatto di Pasolini cineasta. E cioè: che la sua attività artistica — dalla letteratura al cinema — è assolutamente coerente ed omogenea. Come Visconti regista va considerato, insieme, per le sue regie teatrali e cinematografiche, così Pasolini autore di ballate, di romanzi, di scenari, di regie di film, va giudicato unitariamente, anche se nella realtà e poi nella evoluzione di ognuna delle particolari espressioni ricordate, ha già ed avrà un posto suo.

Pasolini è autore spontaneo, e per molto autobiografico. L'istinto, l'espressione del suo mondo e del suo io, l'amore delle creature e delle cose, e la loro scoperta, lo portano spontaneamente a « sperimentare », ma in assoluta coerenza con gli impulsi dei suoi sentimenti e delle sue esperienze quotidiane.

Pasolini « sente » di più l'umanità sofferente, sottoproletaria, rozza ed impura, perché le appartiene. Ma, anzitutto, Pasolini è *umano*. « Homo sum, humani nihil a me alienum puto » (Terenzio, *Heautontimoroumenos*).

La forma con cui l'episodio « La ricotta » si presenta è molto libera, spontanea quanto spregiosa dei fatti tecnici: esclude naturalmente la ricerca formalistica (anche se il regista tiene come modelli, nella Crocifissione e nella Deposizione, Rosso Fiorentino e il Pontormo). E denota anche, come già altre volte in Pasolini, una certa mancanza di controllo dell'attore. Il film ha basi più solide nel particolare enunciato che Pasolini vuole trasmettere col mezzo cinematografico, secondo il suo sempre ribollente e anticonformista sentire, e in dipendenza del suo costume polemico e della sua posizione ideologica.

Nella storia del povero Stracci, che muore sulla Croce per indigestione di ricotta, il sentimento religioso — che è situato nel turgore della vitalità sottoproletaria, della sua insolenza, del suo anticonformismo — non deve essere considerato, necessariamente, come impregnato di cattiveria o di mancanza di riguardo per l'idea giusta di Dio.

Con lo stesso criterio diventerebbe irriguardoso anche l'ingenuo giullare della leggenda che, per non saper pregare, offre al Signore, come omaggio, i suoi giuochi di funambolo.

Il sentimento religioso, dunque, non è assente da « La ricotta », anche se elementare, e collocato nell'ambiente più spregiudicato, spettacolarmente più anticonformista.

La battuta « Via i crocifissi! » è stata in tribunale da taluni interpretata, forse in maniera troppo estensiva: « Via il Crocifisso dagli altari! È l'ora del sottoproletariato delle borgate ». E allorché, nel film, il regista Welles grida « la corona! », e qualcuno risponde con uno sberleffo irriverente, v'è chi si è chiesto se l'irriverenza era diretta al personaggio Cristo Re, piuttosto che all'oggetto « corona ». Ma a noi pare che in tali interpretazioni siano errori di prospettiva e non sembra fuori posto, qui, il parere dell'esperto, accanto a quello del magistrato, né più né meno come avviene per raggiungere la prova sulla falsità di una scrittura o di un dipinto; non perché si nega al magistrato — la cui retta coscienza è fondamentale presupposto del giudizio — la capacità di giudicare anche il fatto artistico (infatti, *judex peritus peritorum*), ma perché ogni sua decisione potrebbe trovare ulteriore conforto nel parere degli esperti: e ciò ad evitare che si possa interpretare il suo atteggiamento come dettato — e non è — da superba ottusità, o da accanimento persecutorio.

Particolare curioso: il regista scrittore ha fatto precedere il suo film da una « protesta » come si usava nelle commedie e nei melodrammi del Settecento: « Dove nella presente commedia si incontrino le voci di Cielo, Dio, Sorte, Adorare, e i nomi delle Deità dei Gentili, si protesta l'autore essere semplici espressioni poetiche e comiche, e non sensi di mente pagana ».

E Pasolini: « Non è difficile predire a questo mio racconto una critica dettata dalla pura malafede. Coloro che si sentiranno colpiti, infatti, cercheranno di fare credere che l'oggetto della mia polemica sono quella Storia e quei Testi di cui essi ipocritamente si ritengono difensori. Niente affatto: a scanso di equivoci di ogni genere, voglio dichiarare che la Storia della Passione è la più grande che io conosca, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti ».

Ma, come è noto, la « protesta » — che era certamente sincera — non ha avuto la forza di strapparlo alla condanna del Tribunale.

MARIO VERDONE

La donna nel mondo

(*Eva sconosciuta*)

R., *s.* e *sc.*: Gualtiero Jacopetti, con la coll. di Paolo Cavara e Franco Prosperi - *comm. parl.*: G. Jacopetti - *voce*: Stefano Sibaldi - *f.* (Technicolor): Antonio Climati, Benito Frattari - *m.*: Nino Oliviero, Riz Ortolani - *mo.*: G. Jacopetti - *p.*: Cineriz - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Di certe forme sciacallistiche che ha preso un particolare filone del documentario italiano (presentazione cioè di scorticamenti, mutilazioni, malformazioni, tatuaggi, parti, spogliamenti, amplessi, esaltazioni e psicosi collettive, e via dicendo) è senza dubbio responsabile il già abbastanza discusso *Mondo cane*. E ne restano in qualche parte vittime anche produzioni del genere, concepite per scopi più nobili che non siano soltanto di colpire, scuotere, schiaffeggiare, eccitare.

Appartiene a questo filone anche *La donna nel mondo* di Gualtiero Jacopetti. Una lunga lista di operatori di venti o quasi paesi avverte lo spettatore che il documentario è composto di un mosaico cui hanno contribuito, oltre che il Cavara e il Prosperi, specialisti di documentari di viaggio, cinereporters dislocati in ogni parte del mondo. Ciò vieta, naturalmente, di parlare di regìa vera e propria, in quanto molte delle riprese avvennero senza la partecipazione del coordinatore, il quale ne avrà preso conoscenza, dunque, soltanto alla moviola. È là, al tavolo di montaggio, che il suo lavoro vero e proprio ha preso forma: commentando secondo il suo modo di vedere e il suo stile le varie sequenze, dando loro un certo ordine che culmina, come è noto, in una scena collettiva di commozione religiosa. Ma questo finale — che ricorda quello di *Mondo cane* — non può non sapere di ricetta, e contribuisce, se mai, a confermare il giudizio negativo che merita la concezione del film, nel disegno generale e nel dettaglio.

Certi episodi fanno pensare a quei personaggi che si dilettano a sorprendere la intimità altrui, e che vengono chiamati *voyeurs*. (Tra gli inglesi, invece, « Peeping Tom »: dal nome del maleducato indiscreto che, solo, volle contemplare la nudità di Lady Godiva costretta a passare nuda per le strade). Ma la ripresentazione in pubblico di ciò che sono riusciti a cogliere, come le soldatesse israeliane in *desabillé,* è, si voglia o

no, una nuova e condannabile dimostrazione della intenzione di violare la libertà personale: problema morale su cui in Italia non si hanno abbastanza idee chiare (passati come siamo dalla dittatura a una libertà di cui noi stessi intendiamo, ma spesso non ne siamo capaci, fissare i limiti, magari arrivando, come diceva Vittorio Emanuele Orlando, anche alla « libertà di delinquere »); ma che in Gran Bretagna — dalla quale si possono accettare lezioni di democrazia e di rispetto della persona — non può non fare andare in bestia i benpensanti.

Nel film, abbiamo già osservato, non è il caso di parlare di regìa. V'è soltanto, evidente, una precisa posizione, un identificato atteggiamento nel porgere la cronaca. La distorsione della presentazione degli avvenimenti, la alterazione dei fatti, comportano, certo, un lavoro regolatore, di carattere definibile anche come registico, ma non nel senso di una regìa come creazione artistica. È un particolare montaggio, una personale visione, giornalistica ripeto, di vedere le cose (che non rientra senza dubbio nei nostri gusti); ma importante è osservare che il montaggio, anche se in qualche caso può diventare una seconda regìa, non può certamente dare quello che non c'è.

Non insisteremo sul carattere che hanno la maggior parte degli episodi (anche se con edificante fervorino finale): e cioè macabro, osceno, sadico, squallido, sempre con evidente intenzione di *choc.* (Lo stesso che animò quel « paparazzo » che riuscì a fotografare la guardarobiera di un albergo romano che si gettava da un appartamento creduto in fiamme, sfracellandosi al suolo). Noteremo soltanto che, oltre a rendere commerciabile ogni forma di sofferenza e di dolore, il commento tende a volte, come già fece in *Mondo cane,* a esprimere giudizi, concetti generali, lezioni. È ovvio che da tale pulpito il pubblico cosciente non può accettare una predica. Ed è questo il motivo per cui i film della ingrata serie, anche se non risultano sprovvisti di materiale « forte », capace di suscitare sensazioni (non rare volte anche di disgusto), non possono avere, come non l'avevano i cinegiornali impostati con stile non troppo dissimile dallo stesso Jacopetti, che risulta principale responsabile del film, l'approvazione dello spettatore formato. Il quale resta ad aspettare che il bagaglio di « attrazioni » a sensazione finisca e che la moda — inaugurata con differente scopo da *Europa di notte* — passi.

MARIO VERDONE

La vita provvisoria

R.: Vincenzo Gamna - *collab. artist.*: Chris Broadbent - (*r. s.* e *sc.* epis. *L'estate*: Enzo Battaglia) - *s.*: Fabio Jegher, Giorgio Prosperi - *sc.*: Giorgio Prosperi, Chris Broadbent, V. Gamna, Gianfranco Mingozzi, Berto Pelosso - *f.*: Alessandro D'Eva - *m.*: Carlo Savina - *scg.*: Cesare Rovatti - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Kristina Stypulkowska (Francesca), Paolo Graziosi (Toni), Charles Lavialle (Felice Tremoli), Yves Barsacq (Carloni), Vicky Ludovisi (Margherita), Maria Antonietta Belluzzi (Beatrice), Peter Dane (il regista), Cristina Parisi (Suor Chiara), Ugo Zerbinati (cav. Spadolini), Leda Guerra (Leda), Gianfranco Narducci (Franco), Daniel Rousselon (Arabella), Antonio Venturi (Antonio), Philippe Camus (Francesco), Adelmo Di Fraia (« Follow Me »), Paola Pitagora (figlia di Tremoli) - *p.*: Fabio Jegher per la Avers Film - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Olympic (regionale).

Gli arcangeli

R., *s.* e *sc.*: Enzo Battaglia - *f.*: Luciano Grassigna - *m.*: Sandro Brugnolini e la « Modern Jazz Gang » - *mo.*: Franz Regard - *int.*: Roberto Bisacco (Roberto),

Paolo Graziosi (Paolo), Graziella Polesinanti (Anna Maria), Virginia Onorato (Diana), Stefano Satta-Flores (Stefano) - *p.*: Alfredo Salvati - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Mira Film.

La bella di Lodi

R.: Mario Missiroli - *s.*: Alberto Arbasino - *sc.*: A. Arbasino, M. Missiroli - *f.*: Tonino Delli Colli - *m.*: Piero Umiliani - *scg.*: Danilo Donati - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Stefania Sandrelli (Roberta), Angel Aranda (Franco), Gianni Clerici (Giorgio), Elena Borgo (la nonna), Cesare Di Montignano (il nonno), Maria Monti (Anna Maria), Giuliana Pogliani (la zia), Mario Missiroli, Renato Montalbano - *p.*: Alfredo Bini per la Arco Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Se il carattere principale della penultima generazione registica del cinema italiano è quello di un ritorno al passato prossimo del Paese (fascismo, guerra, Resistenza), ritorno che appare, secondo i casi, 1) la ricerca di un alibi per sfuggire agli impegni e alle domande che la realtà presente impone 2) una sincera meditazione sugli avvenimenti che hanno preparato e condizionato l'Italia di oggi 3) più semplicemente, una via più o meno comoda per un cinema spettacolare, nel gruppo dei registi più giovani (nel biennio 1961-62 le opere prime sono state, come si sa, eccezionalmente numerose) si possono rintracciare, di là dall'apparente varietà ed etereogenità degli interessi, tre tendenze principali:

a) il filone esistenziale che, ora in chiave laica, ora con modi misticheggianti, cerca di indagare la condizione spirituale dell'uomo contemporaneo (solitudine, crisi dei sentimenti, incomunicabilità);

b) la corrente realistica che tenta di fare i conti con i vari aspetti storici, sociali, di costume del Paese ora spingendosi a opere di denuncia ora mantenendosi, più frequentemente, nell'ambito di una registrazione o di un'interrogazione fenomenologica;

c) la tendenza sperimentale che si spinge in due direzioni: quella di una ricerca di linguaggio, di una rottura di schemi e quella di un'invenzione, (di un ritrovamento in qualche caso) di nuovi modi, di nuovi generi, spesso sulla scia di esperienze straniere.

In bilico tra il normale film a episodi e il « pamphlet » documentaristico sul tipo di *Mondo cane, La vita provvisoria* è, nelle intenzioni, un film saggistico. Il titolo è esplicito: una meditazione in forma aneddotica sulla crisi del nostro tempo e della nostra società. Il film è composto da una collana di nove episodi, intercalati da quattro gruppi di immagini che alludono a quattro forme di moderna idolatria: tecnicismo, erotismo, violenza, partitocrazia. Un'opera ambiziosa, dunque, nonostante la modestia dell'impianto produttivo. (Nonostante? Potremmo dire « proprio per la modestia »). Velleità, forse, ma non saremo noi a denunciarla: la velleità non è, forse, l'anticamera della volontà, la premessa dell'ambizione?

A Gamna, Broadbent, Prosperi, Jegher, realizzatori di *La vita provvisoria* faremo altre riserve: quelle dell'incertezza e dello schematismo, dell'indeterminatezza e dell'approssimazione che impediscono al loro pur interessante film di raggiungere un'unità, di colpire il bersaglio, di adeguare i risultati alle intenzioni.

La prova del nove è offerta da un episodio che spicca sugli altri e che pure al tema d'avvio del film è legato soltanto labilmente, in forma di contrappunto: l'elzeviro del bagno della novizia in cui abbiamo ritrovato la grazia sottile, l'ironia tenera, l'inven-

zione figurativa di *Giovedì passeggiata*, un garbato cortometraggio a colori di Vincenzo Gamna su un gruppo di piccoli seminaristi in libera uscita.

C'è, però, un altro episodio ancor più incisivo: « Estate » di Enzo Battaglia, il delicatissimo racconto di una ragazza che, alla vigilia delle nozze, si concede, nell'appartamento in cui andrà ad abitare, a un compagno di infanzia. Sul piano della narrativa, è un gioiello: ha clima, finezza psicologica, spontaneità di recitazione (quasi irriconoscibile, così intristita eppure, a tratti, luminosa la bravissima Kristina Stypulkowska che conoscemmo in *Ingenui perversi* di Wajda) ma soprattutto un linguaggio, uno stile. Ci risulta che l'episodio sia, abbondantemente scorciato, il saggio di regia di Enzo Battaglia, diplomatosi poco tempo fa al Centro Sperimentale di Cinematografia; non conoscendo l'edizione integrale, non possiamo fare confronti né stabilire se i tagli abbiano danneggiato il racconto. Ne dubitiamo. Insieme con « L'avventura di un soldato » di Nino Manfredi che faceva parte di *L'amore difficile*, « Estate » ci sembra una delle più belle novelle del cinema italiano.

Con cinque giovanissimi attori, tutti allievi del Centro, e otto collaboratori tecnici lo stesso Battaglia ha realizzato quello che è probabilmente il lungometraggio meno caro della storia del cinema italiano: *Gli arcangeli,* costato dieci milioni, anzi 9.871.000 lire, come hanno specificato con orgogliosa pignoleria i suoi autori. È qualcosa che assomiglia da vicino a una scommessa. Diplomato in regia al Centro, aiutoregista per *Divorzio all'italiana* e *Salvatore Giuliano,* Enzo Battaglia ha avuto il tempo, il modo e la volontà di studiare da vicino il problema del costo medio di un film in Italia e ne ha dedotto che « scarnificando all'essenziale le origini del problema, solo l'uno per cento delle spese di un film siano veramente, *tecnicamente*, indispensabili ». (Chi voglia saperne di più, legga sul n. 4-5 di « Cinema Domani » la testimonianza del Battaglia: « Un film da 10.000.000 »).

Sono tutti giovani, dunque, i cinque personaggi del film di Battaglia, tre ragazzi e due ragazze: cinque giovani còlti della borghesia italiana d'oggi. *Gli arcangeli* non affronta direttamente alcun problema: più semplicemente, racconta una storia, anche se più che ai fatti, s'affida all'analisi dei sentimenti e alla registrazione di un clima, di uno stato d'animo, di una condizione umana. Sono due coppie di giovani e un testimone che — prima coro, poi attore — s'inserisce a poco a poco nella vita degli altri quattro, facendo, anzi, da catalizzatore nella crisi di una delle due coppie. La vicenda si svolge in quarantotto ore; diciamo « vicenda » anche se il termine è poco pertinente: è un'azione in cui, più che gli accadimenti, contano gli incontri tra uomini e idee.

Negli *Arcangeli* si ritrovano le qualità dell'episodio di *La vita provvisoria;* si ritrova il medesimo clima: la provvisorietà della vita d'oggi, la precarietà dei sentimenti, il rifiuto di ogni mitologia. C'è, in più, lo sforzo di guardare con lucidità in se stessi e nel mondo, il bisogno di sottrarsi alla radicalizzazione ideologica e sentimentale, lo sforzo di inquadrare, sia pure di scorcio e per sottintesi, storicisticamente i personaggi.

Poche altre volte si sono visti, in un film italiano, giovani che parlino così credibilmente di se stessi e dei loro problemi; non mai, se la memoria non ci inganna, s'è visto un intellettuale comunista, dato come tale e così verosimile. Tra gli interpreti che, sotto la guida di Battaglia, compensano quasi sempre la loro immaturità reci-

tativa con un ammirevole impegno di sincera naturalezza, vogliamo ricordare almeno Paolo Graziosi che è anche il protagonista di « Estate ».

La bella di Lodi si presenta come un ritratto di donna, una storia d'amore, una commedia di costume. Da un sodalizio tra un giovane, rissoso, sofisticato « pamphletaire » come Arbasino e un sottile, colto, intelligente teatrante come Mario Missiroli (collaboratore di Zurlini per *Cronaca familiare*) era legittimo attendersi un'opera provocatoria. La provocazione comincia dall'intrigo, quello della ragazza ricca che s'innamora del giovane povero e che, dopo varie peripezie, se lo sposa. Nulla di più convenzionale, all'apparenza, ma il lavoro d'erosione e di ribaltamento dei miti romantici comincia da lì. Allegra sagra di tiro al bersaglio contro molti luoghi comuni della drammaturgia e della sociologia in voga, la commedia vuole avere un esplicito carattere demistificatore. All'anticonformismo del tema i due autori hanno abbinato una premeditata impertinenza di modi narrativi, affidandosi prima a una sceneggiatura nervosamente rapida e frantumata, poi a un montaggio altrettanto spedito e raccorciato, come la letteratura insegna da molto tempo e come il cinema ha da poco cominciato ad applicare.

Ma l'ellissi è una forma del discorso delicata e difficile, da usare con giudizio mentre, a furia di togliere e di sottintendere, Arbasino e Missiroli hanno finito col fare di *La bella di Lodi* il brogliaccio di un film più che un'opera compiuta.

Dov'è spavorata la perfidia satirica del film? Dov'è il rispecchiamento dell'Italia provvisoria, sbracata ed efficiente del « boom »? Dov'è il ritratto a tutto tondo di questa « bella » della Padania economicamente miracolata?

Non bastano i graffianti interni della famiglia di Roberta né il brillante ma vacuo ribaltamento di qualche situazione canonica (il « party » a base di formaggini) né la scioltezza banale di un dialogo cronistico quasi colto al registratore. Mancano i personaggi, e i fatti esposti non arrivano mai ai nodi di una rappresentazione viva, icastica, incisiva. E Stefania Sandrelli scambia troppo spesso l'agitazione per la vivacità con quel suo frenetico mulinar di mani e braccia né, questa volta, le giova il doppiato irridente ma troppo caricato ed effettistico dell'inevitabile Adriana Asti.

Indicare i bersagli va bene ma occorre anche colpirli; rinunciare a spiegare e a sottolineare si può ma bisogna saper dir bene con poco; va benissimo togliere ma quel che resta deve lasciare il segno.

A *La bella di Lodi* mancano spesso, invece, le immagini pregnanti, le scene conclusive, i momenti folgoranti. Quell'Autostrada del Sole, per esempio. Sarebbe dovuta essere, nel film, l'emblema del miracolo economico e, invece, si vede e non si vede. Troppo si vedono, e con torpida monotonia, le soste orizzontali sopra e sotto le lenzuola. *La bella di Lodi* è un'occasione sprecata. Aspettiamo il prossimo turno.

MORANDO MORANDINI

Hatari !

(Hatari !)

R.: Howard Hawks - *r. II^a^ unità*: Paul Helmik - *s.*: da un racconto di Harry Kurnitz - *sc.*: Leigh Brackett - *f.* (Technicolor): Russell Harlan e Joseph Brun - *m.*: Henry Mancini - *scg.*: Hal Pereira e Carl Anderson - *mo.*: Stuart Gilmore - *e.f.s.*: John P. Fulton - *int.*: John Wayne (Sean Mercer), Elsa Martinelli (Dallas), Hardy Krüger (Kurt Stahl), Red Buttons (Pockets), Gérard Blain (Chips

Maurey), Michèle Girardon (Brandy), Bruce Cabot (Indian), Valentin de Vargas (Luos), Eduard Franz (dottore) - *p.*: H. Hawks e Paul Helmik per la Malabar - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Paramount.

I film più recenti di Howard Hawks — *Rio Bravo* (Un dollaro d'onore, 1959) e *Hatari!* (1962), entrambi sceneggiati da Leigh Brackett, — inducono a proporre per questo sopravvissuto della « vecchia guardia » di Hollywood un discorso analogo a quello che si è soliti fare in merito al suo coetaneo John Ford. Giunti ambedue alle soglie dei settant'anni, mettono il loro provato e ingegnoso mestiere al servizio di vicende totalmente avulse dal nostro tempo, e vi si adoprano con tale e tanta passione, con tale e tanta adesione sentimentale, da indurre noi spettatori, che ci troviamo d'un tratto sbalzati indietro nel clima del cinema nordamericano degli anni venti-trenta, a rimanere non del tutto insensibili di fronte ai loro anacronistici racconti.

È difficile dire chi dei due sia più bravo dell'altro a rispolverare vecchi temi e vecchie situazioni. Ma, tutto sommato, è probabilmente il vecchio Hawks che merita maggiori simpatie. Forse anche perché gli mancano certe implicazioni di ordine ideologico — del resto conservatoristiche e parecchio discutibili — che inficiano a volte, in Ford, la linearità dell'assunto tematico di stampo primitivo. In Hawks domina incontrastata un'adesione affettuosa ad una tipologia umana dai caratteri molto elementari, come elementari sono i conflitti che in seno ad essa si manifestano.

Non si vuol dire con questo che *Hatari!* sia un bel film. Esso, anzi, risulta inferiore allo stesso *Rio Bravo,* ove ai motivi tipici del « western » si accompagnava una analisi abbastanza acuta e originale di stati d'animo. *Hatari!* è, piuttosto, una specie di « exploit » sentimentale condotto con piglio divertito e sportivo.

La vicenda riguarda un pugno di uomini riuniti in una fattoria del Tanganika con il compito di dare la caccia ai più svariati esemplari di animali selvaggi e catturarli vivi per rifornirvi i giardini zoologici del mondo. Non meno varia è la fauna umana costituita dal gruppo dei cacciatori: capeggiato da Shane Mercer, un americano votatosi a quella vita pericolosa per dimenticare un amore infelice, esso comprende un ex corridore automobilista, un ex autista di taxi di New York, un ex torero, un pellerossa e, introdotto in un secondo momento come sostituto di quest'ultimo, uno strano tipo di giovane avventuriero francese. Del gruppo fa parte anche una ragazza, figlia del vecchio proprietario della fattoria rimasto ucciso dalla cornata di un rinoceronte, ma nessuno si accorge delle sue grazie dissimulate presi come essi sono dal fascino della natura che li circonda e dal compito che li riunisce. Un relativo scompiglio provoca, invece, in quel branco di misogeni l'intervento di un'altra ragazza, una fotografa inviata da un'agenzia di stampa, che dopo schermaglie di vario genere finirà naturalmente proprio tra le braccia del più scorbutico della compagnia, il rude Shane.

Come si vede, la vicenda non potrebbe essere più convenzionale, né più risaputi i suoi personaggi, che partono già da una comoda caratterizzazione iniziale. In sostanza, si potrebbe dire trattarsi di una commedia sofisticata innestata in un racconto di caccia grossa. Considerato in superficie, il film non è nient'altro che questo. Poca cosa, dunque, se le sue immagini non fossero percorse da uno spirito sottile che le rinvigorisce e in

buona parte le anima, e che non è soltanto conseguenza di un'abilità di mestiere scaltrita fino all'osso. Quello spirito è piuttosto conseguenza di uno stile di cui non si sono perdute del tutto le tracce e che trova la sua origine nella convinta esaltazione — come testimoniano le opere più impegnate di Hawks — della dignità dell'uomo, della sua forza di volontà, della sua fedeltà all'ordine costituito delle cose. Da cui deriva la naturale predisposizione del regista al disegno di forti caratteri maschili, dal quale l'elemento femminile o è totalmente bandito, come in *The Dawn Patrol* (La squadriglia dell'aurora, 1930), o la sua intromissione è fino alla fine combattuta, come in *Only Angels Have Wings* (Avventurieri dell'aria, 1939), in *To Have and Have Not* (Acque del Sud, 1945), in *The Big Sleep* (Il grande sonno, 1946), in *Red River* (Il fiume rosso, 1948) e nei due ultimi film. Soltanto nel tono si diversifica *Hatari!* dagli esempi citati: un tono da commedia leggera, del resto non estranea ad un regista fra i più eclettici che si conoscano nella scelta dei generi.

Un altro motivo fondamentale, in Hawks, è quello dell'amicizia, della solidarietà fra individui impegnati nel rischio comune; ciò che è una naturale conseguenza del primo. E anche questo motivo ritorna in *Hatari!* con una evidenza certamente maggiore di quello rappresentato dalla situazione sentimentale amorosa, che rimane gratuita nonostante la presenza, per la prima volta variata di sfumature e convincente, di Elsa Martinelli nel ruolo della fotoreporter. Possiamo concedere di buon grado a Hawks (soltanto a lui probabilmente) la rappresentazione di una solidarietà d'altra epoca, forse più agognata che reale, per l'adesione e la simpatia che vi ha immesso. Così che si è indotti a dimenticare la fragilità iniziale dei tipi per godere esclusivamente dei caratteri che ne scaturiscono in uno spirito agonistico compatto, nelle libere iniziative di ciascuno, nei paradossali congegni che escogitano e che vanno miracolosamente a segno (il razzo lancia-rete per catturare le scimmie), nel consacrare insomma ogni loro energia al mestiere.

Nessun contrasto drammatico si sviluppa tra queste pacifiche figure. Unico elemento emotivo del film sono le varie battute di caccia al lazzo da una « jeep » lanciata a folle velocità lungo le distese della savana. Le ariose sequenze che le riguardano, riprese senza il consueto impiego di « trasparenti », sono di gran lunga le più belle che ci sia mai stato concesso di ammirare. Qui davvero affiorano i migliori ricordi letterari del genere, soprattutto nei confronti dei due lunghi brani di caccia al riconoceronte, vero e proprio simbolo vivente di tutta l'energia del mondo che l'uomo si impegna a domare. La splendida evidenza documentaristica e drammatica di queste sequenze è il risultato del compatto concorso della maestria registica di Hawks, della sensibilità figurativa e cromatica dell'operatore Russell Harlan e dell'affiatamento degli interpreti. Il protagonista è John Wayne: un attore che nelle stasi dell'azione ripete un po' stancamente se stesso, ma che sembra essere l'elemento indispensabile per ogni film della vecchia maniera di Hollywood.

LEONARDO AUTERA

Requiem for a Heavyweight

(*Una faccia piena di pugni*)

R.: Ralph Nelson - *s.* e *sc.*: Rod Serling - *dial.*: Sascha W. Laurence - *f.*: Arthur J. Ornitz - *m.*: Laurence Rosen-

thal - *scg.*: Francis J. Brady - *mo.*: Carl Lerner - *int.*: Anthony Quinn (Mountain Rivera), Jackie Gleason (Maish Rennick), Mickey Rooney (Army), Julie Harris (Grace Miller), Stan Adams (Perelli), Madame Spivy (Ma Greeny), Herbie Faye (barman), Jack Dempsey (se stesso), Cassius Clay (avversario di Rivera) - *p.*: David Susskind e Jack Grossberg per la Susskind Prod. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Requiem for a Heavyweight segna l'esordio nel cinema del quarantasettenne Ralph Nelson, che si presenta tutt'altro che sprovvisto di preparazione. È stato attore e autore teatrale ed è passato, quindi, a svolgere per vari anni attività di regista televisivo. Alcuni suoi telefilm sono noti anche in Italia e i migliori di essi, pur senza rivelare doti particolari d'autore, non sono passati del tutto inosservati grazie ad un certo impegno in direzione intimista. Non si conosce, invece, il telefilm con lo stesso soggetto e lo stesso titolo di questo *Requiem for a Heavyweight*, che nel 1957 vinse l'Oscar della TV americana.

Da più parti si è lamentato che questo film avrebbe il demerito di essere stato preceduto da troppi altri riguardanti lo stesso argomento, vale a dire il mondo meschino e corrotto del pugilato, e ugualmente incentrati su qualche figura di pugile al tramonto o comunque smitizzato. Si sono menzionati, in proposito, *The Set-Up* (Stasera ho vinto anch'io, 1949) di Robert Wise e *The Harder They Fall* (Il colosso d'argilla, 1956) di Mark Robson. A noi non sembra, però, che il film di Nelson abbia sostanziali punti di contatto, oltre quelli puramente ambientali, con le due opere citate. Ne fa fede una constatazione fondamentale: tanto nel film di Wise quanto in quello di Robson il pugile che sta al centro della vicenda, sia esso al tramonto di una misera carriera o semplicemente un falso idolo, è posto in netto contrasto con un mondo, impietoso e disumanizzato, di sfruttatori senza scrupoli, di cattivi tutti d'un pezzo. È l'eterno contrasto fra il buono e il cattivo che si pone in tutta la produzione drammatica più tipicamente hollywoodiana, anche la più impegnata. In Nelson, invece, tutto lo squallido mondo, dal gregario all'impresario, che gravita intorno al ring ha un comune denominatore: tutti questi personaggi sono ugualmente dei poveri diavoli, dei deboli e dei falliti in maggiore o minore misura ma tutti impegnati con la medesima carica di umanità nella quotidiana lotta per l'esistenza. Da questa nuova, più autentica dimensione conferita per la prima volta al dimesso mondo del pugilato scaturisce la consistenza genuina di questo film amaro, e la sua maggiore validità.

« Mountain » Rivera, il protagonista, è il pugile che ha finito prematuramente la sua carriera e che per reinserirsi nella società deve trovarsi un qualsiasi altro mestiere: rincretinito dai pugni ricevuti è ridotto a un povero ammasso di muscoli con un animo innocente e con un cervello infantile che lo fa credere ciecamente nella bontà e nell'amicizia di tutti coloro che lo circondano. È un ritratto umanissimo. Ma non meno scolpite a tutto tondo, e non meno provviste di umanità, sia pure mal celata dalle loro debolezze, sono le figure del « manager », che circostanze impietose costringono egoisticamente ma con senso di vergogna a umiliare il suo protetto facendolo lavorare come pagliaccio da circo, e del « secondo », un individuo altrettanto vivo che non esita a reagire e a patire della degradazione fatta subire al suo amico.

Non si può dire che questo tipo di asciutte e intimistiche escursioni nel sottobosco amaro della società ameri-

cana ci giunga di per sé nuovo. La stessa produzione di Hollywood ce ne aveva offerti, anni fa, alcuni esempi con i film di Paddy Chayefsky e Delbert Mann, ai quali *Requiem for a Heavyweight* aderisce e rimanda assai più che ad altri prodotti imperniati sull'ambiente pugilistico. E, non a caso, la formazione televisiva, in direzione realistica, di questi autori è la medesima. Vari elementi sono rivelatori in tal senso: tra gli altri la delicata figura femminile che lo scenarista Rod Serling e il regista Nelson hanno introdotto nelle sembianze della brava Julie Harris: questa trepida eroina dai teneri sentimenti disposta a tutto per la rigenerazione dell'uomo più sprovveduto e indifeso è parente prossima di quelle analoghe figure che si incontrano nei testi di Chayefsky. Gli stessi dialoghi, curati fino all'osso nei toni scarni e pur densi e significanti, risentono della stessa origine.

Meritevole anche la regia di Nelson, che denuncia la predisposizione ad uno stile variato che ricorda un po' quello del migliore Robert Rossen. Il Nelson, infatti, aderisce ugualmente bene ai toni accesi dei momenti saturi di azione — come nella suggestiva sequenza iniziale dell'incontro risolta con violenta rispondenza emotiva attraverso le « soggettive » del pugile soccombente — sia ai toni pacati e distesi dei momenti intimisti, di cui è bell'esempio la scena del colloquio tra il protagonista e la ragazza nella birreria (malinconico luogo d'incontro dei pugili dimessi). Aderentissima anche la resa degli interpreti ai personaggi: la prestazione di Anthony Quinn nel ruolo del protagonista è quella di un grande istrione che ha qui modo di far risaltare con rara perizia, oltre che con virtuosismo, gli attributi di ingenuità e di candore del suo scultoreo personaggio; di levatura analoga a quella propostaci in *The Hustler* (Lo spaccone, 1961) l'interpretazione di Jackie Gleason; ma più sorprendente di tutte quella di Mickey Rooney, completamente liberato dal suo « cliché » abituale per una parte (l'inerme « secondo ») più confacente al suo fisico e alle sue doti di attore.

LEONARDO AUTERA

Lulu

(*Lulù, l'amore primitivo*)

R.: Rolf Thiele - *s.*: da « Erdgeist » e « Die Büchse der Pandora » di Frank Wedekind - *sc.*: Herbert Reinecker - *f.*: Michel Kelber - *m.*: Carl de Groof - *scg.*: Fritz Mögle, Heinz Ockermüller - *c.*: Gerda Gerdago - *mo.*: Eleonore Kunze - *int.*: Nadja Tiller (Lulù), O. E. Hasse (dott. Schön), Hildegard Knef (contessa Geschwitz), Mario Adorf (Rodrigo), Rudolf Forster (Schigolch), Charles Regnier (Jack lo sventratore), Sieghart Rupp (pittore Schwarz), Leon Askin (dott. Goll), Klaus Höring (Alva Schön), Fritz Friedl (Hugenberg) - *p.*: Otto Dürer per la Vienna Film - *o.*: Austria, 1962 - *d.*: I.N.D.I.E.F.

Conoscitore perspicace dell'anima umana, e regista che « sa suscitare e sviluppare in modo estremamente convincente la vita latente che c'è in ogni donna » (cfr. Lotte H. Eisner, « Lo schermo demoniaco »), G. W. Pabst portò per primo sullo schermo, nel 1928, il personaggio di Lulù, ispirandosi, come è noto, a due drammi di Frank Wedekind, lo scrittore tedesco che a buon diritto viene considerato uno degli anticipatori dell'espressionismo: « Erdgeist » (Lo spirito della terra), e « Die Büchse der Pandora » (Il vaso di Pandora).

Lulù, che Pabst aveva fatto impersonare, in maniera insuperabile, da Louise Brooks, è la « creatura ter-

restre dotata di bellezza animale, ma priva di ogni senso morale, che fa il male senza averne coscienza » (Eisner); è la donna tutta senso, indomabile, che porta ineluttabilmente alla rovina. Ogni uomo che a lei si accosta rimane contaminato; anzi, è perduto. Secondo la traccia di « Erdgeist », passa di marito in marito, fino a che non riesce a sposare l'uomo che l'ha iniziata alla vita sregolata che conduce, e che è anche l'unico che essa abbia amato. Ma quest'uomo — il dottor Schön — sarà anch'esso tradito, con un artista o con uno studente, con una invertita o, magari, con lo stesso figliastro.

L'uomo di Wedekind, è stato notato più volte, rotea intorno ai misteri del sesso e ne è schiavo. Li subisce senza difesa, privo com'è del coraggio di guardare dentro di sè. Si abbandona, quasi nel terrore di essere scoperto, come Schön, a passioni che poi rinnega, schiavo dei pregiudizi borghesi. Inventa Lulù e se ne libera, per poi restarne ancora una volta affascinato, e vittima.

In « Die Büchse der Pandora » Lulù è fuggita a Londra, e finita sul marciapiede. Nel vergognoso tugurio dove abita verrà assassinata da Jack lo sventratore.

I due drammi — ha scritto E. Stahl Wisten — portavano sulla scena la teoria del Wedekind sulla trionfante gioia dei sensi e sull'amore fisico, vero « spirito della terra ». In forma a momenti ribollente e apparentemente sconnessa, sempre tormentata, erano ambientati in un mondo che, pur condannato dallo scrittore, non mancava di affascinarlo: quello del *music-hall,* degli studi d'artisti e della *gens du voyage,* cui anch'egli aveva appartenuto, giacché era stato, prima che giornalista e drammaturgo, un pubblicitario e segretario di circo equestre; quello delle donne perdute, delle creature equivoche, misteriose o mostruose, che aveva conosciuto e frequentato.

Intendeva, lo scrittore, in maniera così ardita e libera da incontrare sovente i divieti della censura, prendere proprio Lulù, che vive secondo istinti elementari e incontrollati, a simbolo della emancipazione dalle menzogne e dalla ipocrisia borghese. E cercava con « Erdgeist », come in « Die Büchse der Pandora », che ne è la seconda parte e il completamento, di convertire i borghesi suoi compatrioti a una nuova morale che sanasse la vita nazionale da ogni complesso interiore. Assumeva come missione la riforma del popolo germanico non da un punto di vista politico, ma morale. Vedeva la liberazione della borghesia tedesca dai suoi complessi di inferiorità, diagnosticati anche da Freud, proprio in un ambiente che è la negazione della compattezza e della sicurezza borghese.

L'ossessione degli insaziabili appetiti sessuali della rovinosa Lulù fu resa, dunque, egregiamente dal Pabst, in uno studio che non fu soltanto psicologico, ma anche d'atmosfera: e la protagonista, la americana Louise Brooks, fu ridotta veramente a quintessenza della femminilità, nella angolazione della perversione e della fatalità sciagurata.

Ammiratore del Pabst (che aveva realizzato *Die Büchse der Pandora* con *équipe* prevalentemente viennese: Gustav Diessel, Günther Krampf) anche il Rolf Thiele, regista cinematografico tedesco, si accosta al personaggio di Lulù. Nel 1958, convien ricordare, aveva realizzato una non distante — come concezione — *Ragazza Rosemarie*: film che, non senza qualità positive, era quasi sembrato capace di smuovere la morta gora del cinema tedesco contemporaneo. Suggerito al Thiele da Eric Kuby, il film aveva in particolare il merito di ispirarsi alla

forma drammatica brechtiana; ma si fondava non sulle virtù della realizzazione, bensì del soggetto polemico — che metteva in causa gli industriali tedeschi, protagonisti del « miracolo » economico — offerto quasi in forma di ballata, alla maniera di *Dreigroschenoper*.

Sono poi venuti — aggiungiamo per completare il quadro — altri film insignificanti del Thiele, che già si era fatto conoscere per insulse commedie cosidette brillanti, ed ora questo *Lulù, l'amore primitivo,* le cui premesse letterarie e culturali parevano adatte a confermare l'indirizzo più interessante preso dal regista, o comunque a rialzarne le sorti di un prestigio innalzato, forse troppo, da *Rosemarie,* ma poi scosso dalle esperienze più diverse.

Girato a Vienna, il film cerca il suggerimento di uno stile, oltre che nelle ballate brechtiane, anche, ma esteriormente, nella pittura di Gustav Klimt, oltre che nelle stesse immagini della ricordata opera di Pabst. Eppure anche questi riferimenti culturali appaiono tutt'altro che digeriti (almeno quelli extra-cinematografici): si direbbe piuttosto che siano proprio essi a denunciare una realizzazione di maniera.

Il personaggio di Lulù, impersonato quasi con durezza da Nadja Tiller, è lontano dalla creatura apparentemente lieve e quasi candida presentata da Pabst: vero « idolo pagano, tentatrice, scintillante di lustrini, di piume, di cianfrusaglie e falpalas »; dalla espressione voluttuosa, « di una voluttà tutta animale, che sembra quasi priva di individualità », « fiore di qualche pianta velenosa ». Thiele è incapace di creare quegli « angoli psicologici o drammatici che svelino fin dal primo colpo d'occhio caratteri, relazioni, situazioni, tensione di una atmosfera » (Eisner). Come la Tiller, anche altri personaggi (la contessa, ad esempio, interpretata da Hildegard Knef) sono schematici e poveri di comunicazione psicologica. Aggiungansi a ciò le fastidiose ripetizioni di montaggio (la inquadratura della donna con occhiale, al ballo, viene ripetuta ben quattro volte), e taluni episodi maldestri (la fuga del negro, uno dei clienti di Lulù) che annullano i meriti di ordine plastico, non del tutto trascurabili.

Non si può dire che tutto il film sia cattivo, anche perché i motivi ispiratori appaiono tuttora validi (ed « Erdgeist » risale al 1898, « Die Büchse der Pandora » al 1904). Ma v'è in tutto il film un che di accattato e di sfuso che la effettata fotografia di Michel Kelber (anch'essa ossequiente a quella di Günther Krampf), e la posata (ma quanto meno espressiva del Diessl) interpretazione di O. E. Hasse, scopritore e poi secondo marito di Lulù; nonché la presenza stessa della Tiller — con tutta la sua carica sensuale nativa, ma d'un tragico immediato, non imprevedibile come l'abbagliante e quasi incosciente Lulù-Brooks — non valgono a sostenere.

M. VERDONE

Tales of Terror

(*I racconti del terrore*)

R.: Roger Corman - *s.*: da racconti di Edgar Allan Poe - *sc.*: Richard Matheson - *f.* (Panavision, Technicolor): Floyd Crosby - *m.*: Les Baxter - *eff. spec.*: Pat Dinga e Ray Mercer - *scg.*: Daniel Haller - *mo.*: Anthony Carras - *int.* (epis. *Morella*): Vincent Price (Locke), Maggie Pierce (Lenera), Leona Gage (Morella) - (epis. *Il gatto nero*): Vincent Price (Fortunato), Peter Lorre (Montresor), Joyce Jameson (Annabel) - (epis. *Il caso del sig. Valdemar*): Vincent Price (Valdemar), Basil Rathbone (Carmichael), Debra Paget (Helene), David Frankham (dott. James), Lennie Weinrib, Wally

Campo, Alan Dewit, John Hackett, Ed Cobb, Scott Brown - *p.*: Roger Corman per la American International Pictures - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Globe.

Abbiamo sin qui seguito nelle brevi noterelle critiche in coda alla rivista i film che Roger Corman va sistematicamente traendo dai racconti di Edgar Allan Poe. Se oggi vi dedichiamo maggior spazio non è perché *Tales of Terror* costituisca una « svolta » nell'opera di questo regista. È che i colleghi francesi, dopo Cottafavi, hanno scoperto anche Corman e ce lo propongono solennemente. Tredici pagine con saggio critico, dichiarazioni del regista, filmografia essenziale, tavole fuori testo dedica infatti a Roger Corman « Positif » nel suo triplo fascicolo di marzo. Chi scrive non è di quella schiera di schizzinosi che, vedendo solo i grandi maestri, si scandalizzano se qualcuno si occupa con un po' di attenzione di qualche minore interessante come Peckinpah. Ma quando si afferma come Robert Benayoun che « Roger Corman, dans cette série incomparable, rend le plus bel hommage du cinéma à Edgar Poe » siamo al di fuori di qualsiasi metro critico. Dobbiamo dunque dar la croce addosso al regista e considerarlo una nullità? Anche questa è una posizione eccessiva. Bisogna apprezzare la capacità dell'autore di *Tales of Terror,* dopo anni di anonimato nella produzione avventurosa più dozzinale, d'aver fatto un passo avanti cercando una sua « cifra » riconoscibile, un suo piccolo spazio. Corman è un tipico frutto d'un sistema fortemente industrializzato com'è quello di Hollywood: per mettersi in proprio e unire — unica garanzia di indipendenza per un « director » in America — le qualifiche di regista e produttore, cominciò con filmetti da quattro soldi che ne rendessero però almeno otto; poi, con Poe, ha impostato la sua serie di prestigio che, pur tenendosi legata a un genere commerciale, il terrore, gli consentisse qualche finezza, interessando, oltre al pubblico, anche la critica. Tale serie non accenna a finire, ma *The Intruder,* presentato nell'Informativa a Venezia lo scorso anno, indica che probabilmente anche Poe è uno scalino per salire su un piano più elevato, quello del cinema vivo, di impegno contemporaneo. Del resto, qualche « gangster-film » come *Machine Gun Kelly* (La legge del mitra, 1958) dimostra che Corman non è chiuso fra le quattro pareti dell'antico maniero degli Usher. Detto ciò, *Tales of Terror* non ci fa gridare d'ammirazione come i francesi per il medesimo difetto che già pesava sui film precedenti: la riduzione del « terrore » di Poe, che era eminentemente psicologico, al macchinoso repertorio d'un « Grand Guignol »: porte che scricchiolano, morti che camminano, antri tenebrosi e via dicendo. L'autore della sceneggiatura, Richard Matheson (che come narratore di fantascienza — e non solo di quella, se Longanesi ne ha pubblicato or ora un buon romanzo « normale » — ha più sostanza umana e efficacia espressiva che non come scenarista), dimentica che Poe è un precursore del decandetismo e dunque evocatore dell'inespresso, dell'indefinito tramite la parola condotta a toccare tutte le sue possibili corde di suggestione. Un Poe ridotto a puri « fatti », o peggio a cui si aggiungono « fatti » dove vi era solo sentimento, è un Poe tradito. Si veda in *Tales of Terror* il ridicolo dell'episodio di *Morella,* divenuto una bambocciata di morti che camminano, o *Il caso del signor Valdemar,* che, malgrado la sbandierata consulenza di eminenti scienziati, non è quella deformazione fantastica del mesmerismo (allora ar

gomento preoccupante e allarmante, vedi *Il volto* di Bergman) che Poe aveva creato, ma un pasticciaccio di gelosia d'un morto nei confronti d'un vivo. Tuttavia che Corman, malgrado le cadute di gusto, non sia uno sprovveduto lo dimostra il delizioso episodio *The Black Cat,* dove egli ha fuso insieme il racconto omonimo con quello del « Barilotto di Amontillado ». Poe, non scordiamolo, è anche l'inventore dell'« umorismo nero », uno dei filoni più genuini della letteratura anglosassone. Basti ricordare quel piccolo capolavoro di malizia che è « Il sistema del dottor Catrame e del professor Piuma ». Ora, i due racconti di cui stiamo discorrendo non erano in origine umoristici, ma la licenza che Corman si è presa rientra perfettamente nell'altra faccia sopra ricordata del complesso scrittore Poe. L'episodio inizia con uno spassosissimo confronto fra due assaggiatori di vini, dove Vincent Price compone un ironico ritratto di uomo vanesio e sciocco (Price è un interprete raffinato di Shakespeare, anche se il cinema lo ha sempre avvilito in banali parti di scienziato pazzo e simili) a cui tiene testa un Peter Lorre popolaresco, ubriacone e più furbo di quanto non dia a vedere. Era tempo che Lorre non aveva l'occasione di creare un personaggio e qui si rifà del tempo perduto con una costruzione di bulino molto sottile, che culmina nell'esecuzione fra divertita e rassegnata del suo sadico delitto: murare vivo in cantina l'uomo che gli ha sedotto la moglie. Ecco, se Corman fosse sempre all'altezza (anche come invenzioni: gli animaletti che Lorre si vede attorno dappertutto) di questo episodio di *Tales of Terror* potremmo condividere l'interesse dei francesi per lui. Comunque, non gli si può negare anche negli altri due episodi il consueto gusto scenografico e coloristico che concorre a determinare una atmosfera « gotica » purtroppo poi sciupata dalla vicenda. In sostanza, Corman appare oggi come un discreto artigiano, capace di riserbarci qualche sorpresa, ma limitato finora in misura determinante dalla mancanza d'un suo mondo d'autore, d'una sua vena personale che non si risolva, come sembra, in maniera.

ERNESTO G. LAURA

La guerre des boutons

(*La guerra dei bottoni*)

R.: Yves Robert - *s.*: dal romanzo di Louis Pergaud - *sc.*: Danièle Delorme - *dial.*: François Boyer - *adatt.*: F. Boyer, Y. Robert - *f.*: André Bac - *m.*: José Berghmans - *scg.*: Pierre Thévenet - *mo.*: M. J. Yoyotte - *int.*: André Treton (Roberto), Jean Richard (padre di Roberto), Yvette Etievant (madre di Roberto), Michel Isella (Zazzera), Jacques Dufilho (padre di Zazzera), Pierre Trabaud (il maestro), Antoine Lartigue (Massimuccio), Paul Grauchet, Michel Galabru, Claude Confortes, Michèle Meritz, Robert Rollis, Pierre Tchernia, Yves Peneau, Louisette Rousseau, Henri Labussière - *p.*: Danièle Delorme e Yves Robert per Les Productions de La Gueville - *o.*: Francia, 1962 - *d.*: Euro.

Più che un'analisi critica, *La guerra dei bottoni* meriterebbe un'indagine di mercato dai risvolti sociologici che spiegasse il suo straordinario successo. Come si sa, è stato il film francese di maggior successo del 1962: a Parigi i suoi incassi hanno superato quelli dei « colossi » spettacolari hollywoodiani, dei film trainati dalle più popolari « stars » del momento. L'esempio della Capitale è stato seguito in tutta la Francia, e da qualche mese, pur in proporzioni molto minori, il successo si ripete anche in Italia. Eppure nel-

l'edizione italiana s'è perso, com'era inevitabile, buona parte del sapore di un dialogo pungente dai pimenti innocentemente osceni.

Tratto da un vecchio romanzo che soltanto in apparenza fa parte della letteratura per ragazzi (sollecitato dall'editore, il traduttore italiano è stato costretto ad addomesticare in larga misura il dialogo), il film conserva soltanto in piccola parte l'originale anarchismo, quello spirito « revolté » espresso icasticamente nella battuta conclusiva: « E pensare che diventeremo anche noi imbecilli come loro! »

Nella *Guerra dei bottoni,* insomma, la nostalgia per i « verdi paradisi infantili », tema caro alla letteratura romantica, si colora di acri succhi polemici e, pur costantemente lievitato dall'ironia, si risolve in un letterario idoleggiamento di una stagione dell'uomo, quella dell'infanzia, intesa come stagione eroica di libertà, di sincerità, di fantasia da contrapporre all'età adulta, rappresentata come una decadenza, una degenerazione, un isterilimento della prima. Nonostante le apparenze, come si vede, la dimensione lirica (anzi, elegiaca) non è trascurata ma soltanto sottintesa, mascherata.

Non è un caso, infatti, che il film abbia le pagine migliori — e trovi il suo tono, finalmente — verso la conclusione, con la fuga solitaria di Roberto nei boschi, il saporito scontro tra gli adulti e, finalmente, quell'incontro dei due rivali in collegio in cui, forse per la prima volta, riecheggia la memoria di *Zero de conduite.*

Tutto il resto è mestiere. Nella sceneggiatura come nella direzione degli attori, nelle trovate registiche come nel commento musicale, Yves Robert tiene continuamente d'occhio la platea, viene incontro allo spettatore con tutti i trucchetti e gli artifici di un teatrante abilissimo ma « routinier ». In realtà, con l'eccezione di pochi momenti, *La guerra dei bottoni* è puro e semplice « kitsch », letteratura di consumo, leziosa contraffazione della realtà e non rispecchiamento, banale idealizzazione e non trasfigurazione. Questa è, senza dubbio, una delle ragioni di un successo eccezionale: il film diverte senza urtare, commuove senza far pensare, è il prodotto impeccabilmente confezionato di un dolce escapismo proprio perché in ciascun spettatore tocca la corda nascosta dell'evasione verso un'infanzia che, così come ci viene rappresentata, non è mai esistita né dieci né cinquant'anni fa.

MORANDO MORANDINI

How the West Was Won

(*La conquista del West*)

R.: Henry Hathaway (episodi *Rivers,* La valle dell'Ohio, *Plains,* La febbre dell'oro, *Outlaws,* L'epoca dei fuorilegge), John Ford (*Civil War,* La guerra civile), George Marshall (*Railroad,* Union Pacific) - *s.*: da una serie di articoli della rivista « Life » - *sc.*: James R. Webb - *f.* (Cinerama, Technicolor): William Daniels, Milton Krasner, Charles Lang jr., Joseph La Shelle - *f. 2ª unità*: Harold Wellman - *scg.*: George W. Davis, William Ferrari, Addison Hehr - *m.*: Alfred Newman - *mo.*: Harold F. Kress - *int.*: Karl Malden (Zebulon Prescott), Agnes Moorehead (Rebecca, sua moglie), Carroll Baker (Eve, loro figlia), Debbie Reynolds (Lilith, sorella di Eve), James Stewart (Linus Rawlings), Walter Brennan (Col. Hawkins), Brigid Bazlen (Dora), Gregory Peck (Cleve Van Valen), Robert Preston (Morgan), Thelma Ritter (Aggie Clegg), George Peppard (Zeb, figlio di Eve), Andy Devine (Caporale Peterson), Raymond Massey (Abraham Lincoln), John Wayne (Generale Sherman), Henry Morgan (Generale Grant), Russ Tamblyn (il disertore confederato), Richard Widmark (Mike King), Henry Fonda (Jethro Stuart), David Brian (l'avvocato di Lilith), Carolyn Jones

(Julie), Eli Wallach (Charley Gant). Lee J. Cobb (sceriffo Lou Ramsey), Mickey Shaughnessy (Stover) - *voce del narratore*: Spencer Tracy (nell'ed. originale) - *p.*: Bernard Smith per la M.G.M. - Cinerama - *o.*: U.S.A., 1961-62 - *d.*: M.G.M.

Leggiamo sull'Ansa che *How the West Was Won* (La conquista del West, 1961-62), primo esempio di Cinerama a soggetto, ha incassato in una sola domenica sette milioni e 430 mila lire, cioè la cifra più alta realizzata in Italia dall'avvento del cinema. Il film mobilita tre macchine da proiezione, altrettanti registi e uno stuolo d'attori che non finisce più. Sono cinque episodi che illustrano, senza particolari pretese di attendibilità storica, altrettanti momenti della colonizzazione: l'epoca dei cacciatori di montagna, la febbre dell'oro, la guerra civile, le ferrovie e gli anni del banditismo di frontiera; tutto sull'arco di circa mezzo secolo, dal 1840 al 1890. La fonte dichiarata è un servizio a puntate apparso sulla rivista « *Life* » e intitolato, appunto *How the West Was Won*. Lo sceneggiatore James R. Webb ne ha ricucinato gli spunti storici e le suggestioni folkloristiche alla vecchia maniera. Così chi ama lo spettacolo grosso, fastoso e abbondante può trovare il suo bene in queste tre ore di cavalcate, di sparatorie, di canti e di balli.

Il Cinerama infastidisce per le linee che dividono i diversi settori dello schermo, ma ci ripaga abbracciando con insolita grandiosità gli esterni naturali: le acque dell'Ohio in piena, la pista dell'Oregon percorsa dai carri coperti, la prateria attraversata dal cavallo d'acciaio. Come sempre quando l'interesse è puntato sulla novità tecnica, il livello del gusto è discutibile: non al di sopra, comunque, delle serie TV tipo « Bonanza » o « Lo sceriffo ». Dilatate questi spettacoli dal modesto schermo in pollici alla gloria del Cinerama e avrebbe *La conquista del est,* che replica il titolo italiano di un film di De Mille ben altrimenti significativo.

Henry Hathaway dirige i primi due capitoli (*La valle dell'Ohio, La febbre dell'Oro*) e l'ultimo (*L'epoca dei fuorilegge*) senza uscira dalla routine; George Marshall nell'episodio della ferrovia (*Union Pacific,* ancora un riferimento a De Mille) scatena una carica di buffali che vale da sola tutto il film. C'è anche John Ford con un aneddoto dedicato a *La guerra civile*: un dialogo fra due generali stanchi, la sera del 6 aprile 1862, primo giorno della battaglia di Shiloh; sono i nordisti Sherman e Grant, hanno i volti familiari di John Wayne e Henry Morgan. Sarà una forma di suggestione, ma appena arriva Ford l'aria cambia: e ci disponiamo a sentire la tradizionale canzone di gesta sull'eco di due inni come « John Brown's Body » e « When Johnny Comes Marching Home », con rinnovata freschezza. L'ambiente della fattoria, con i rapporti tenere e schivi fra il figlio e la madre, evocano i toni rurali di *Alba di gloria* e di *Furore*; gui sguardi gettati sul campo di battaglia, con i cadaveri che attendono una frettolosa sepoltura, e sull'infermeria trasformata in mattatoio, appartengono a un grande regista. Purtroppo l'episodio, che ha momenti di brutale verità, è il più breve.

Il resto appartiene, senza possibilità di equivoco, alla convenzione del western cinematografico: i realizzatori hanno rubacchiato idee e spunti dovunque hanno potuto, da *Sette spose per sette fratelli* (nei balletti di Debbie Reynolds) a *Mezzogiorno di fuoco* (scandalosamente ricalcato nell'episodio conclusivo), da *La via dei giganti* a *Il cacciatore del Missouri* (nel racconto dedicato a un James Stewart

insenilito e inaccettabile come uomo fatale). Può essere un divertimento, piuttosto che addentrarsi in una troppo facile esegesi delle fonti, limitarsi a riconoscere gli attori di un « cast » miliardario e affollato, anche se non sempre efficiente. Accanto agli attori già nominati ricorderemo un biblico Karl Malden, l'insostituibile Walter Brennan, Henry Fonda truccato alla Kit Carson, Richard Widmark come implacabile animatore della ferrovia e il bandito Eli Wallach. Per annientare quest'ultimo due sceriffi come il melenso George Peppard e il volitivo Lee J. Cobb mandano a catafascio un intero convoglio ferroviario, che perde i pezzi lungo la corsa come in un famoso film dei fratelli Marx. L'effetto in Cinerama è considerevole, qualche signora in platea strilla di paura, i bambini applaudono: ma siamo ancora alla poetica degli schizzi di sifone in faccia e agli sguardi dall'ottovolante dei primi esperimenti tridimensionali.

TULLIO KEZICH

I documentari

Oberhausen: si affermano polacchi e jugoslavi

Osservata nelle linee essenziali di un anche breve bilancio consuntivo, la nona edizione delle « Giornate tedesche del cortometraggio », svoltesi come ogni anno ad Oberhausen, nella Ruhr, suggerisce al di là dei dati ufficiali, delle presenze e dei premi alcune considerazioni attuali sulla situazione internazionale del cortometraggio. Nel senso di un accostamento alla più recente produzione dei vari paesi, la edizione di quest'anno è apparsa ancora più utile e proficua delle precedenti: centodue le opere in concorso provenienti da quarantadue paesi. Come sempre in questi casi, le presenze di vero interesse erano tuttavia comunque minori rispetto ai dati ufficiali; in realtà il vero interesse della rassegna si accentrava su una quarantina di film, espressione delle cinematografie tradizionali che sono appunto d'una decina di Paesi. La presenza inoltre di Paesi esclusi dalle precedenti edizioni, come la Polonia e l'Unione Sovietica, ha costituito un necessario complemento al quadro d'insieme che puntualmente Oberhausen va offrendo da alcuni anni sulla produzione e sugli scambi internazionali del cortometraggio. Le « Giornate tedesche del cortometraggio » sono infatti rassegna ormai adulta con i connotati e le caratteristiche di una vera manifestazione culturale: la presenza di rassegne cinematografiche minori accanto alla principale, il seguito di interesse vivissimo in un pubblico di tipica estrazione universitaria e culturale. Oberhausen è, e non da oggi, una qualificata occasione accanto a Venezia ed a Tours, per la vita culturale del cortometraggio ed al contempo, per ragioni geografiche e di calendario, notevole punto di convergenza europea per il mercato di tale genere cinematografico. Naturale allora l'occasione tedesca per il cortometraggio francese, primo tra quelli europei ad impegnarsi negli ultimi anni in una ricerca di valutazione critico-culturale su piano internazionale, operazione questa che segue fedelmente i moduli della operazione di lancio della « nouvelle vague » attuata nel lungometraggio spettacolare; naturale l'occasione per i cortometraggi del « New American Cinema Group » nella loro tipica espansione verso la critica ed i mercati europei.

Va subito detto che quest'anno l'operazione franco-americana in terra tedesca, che nelle precedenti edizioni era fruttifera di concreti risultati — i premi principali assolutamente monopolizzati dalle rappresentative francesi e statunitensi — ha segnato il passo di fronte alle più mature prove dei Paesi concorrenti nei confronti delle quali si sono andati chiarendo i reali limiti della decantata « nuova ondata »

del cortometraggio francese e la necessità, per quanto riguarda gli americani, di un rinnovamento maturo e sostanziale che porti all'interno del cortometraggio lo stesso impegno che anima le migliori opere dei giovani autori newyorkesi.

Tali considerazioni hanno un particolare rilievo in rapporto all'elevato grado di rappresentatività delle selezioni: la Francia soprattutto presentava opere recentissime, quelle della generazione ultima che ha sostituito nel cortometraggio la leva dei Resnais, Marker, Demy, Varda, Franju e compagni.

Nelle opere messe in mostra in questa occasione dai francesi è parso evidente un abbandono dei moduli del cinema documentario vero e proprio — l'inchiesta, il cinema di tipo saggistico — che sono semmai rinvenibili nel medio e lungometraggio di Morin, di Mario Ruspoli (*Régard sur la folie*), di Chris Marker (*Lettre de Siberie* e *Histoire d'un combat*), per una dichiarata ed ufficiale scelta del racconto a soggetto, atteggiamento questo per la verità sempre presente nel cortometraggio francese ma ora più che mai tipico. È questa una tendenza irrisolta e senza sbocco per i limiti materiali del cortometraggio e che è spesso originata da suggestioni pseudoletterarie o comunque equivoche: si tratta in ogni caso di esperimenti che cercano di anticipare a tutti i costi le esperienze ed i problemi del lungometraggio spettacolare. È una tendenza ed un atteggiamento che ha i suoi punti di forza nei molti premi toccati (Tours '61, Cannes '62) a *La riviere du Hibou* di Roberto Enrico ora integrato con altri due mediometraggi in quel *Au coeur de la vie* che rappresenterà appunto il debutto di R. Enrico nel lungometraggio a soggetto.

L'operazione di lancio del nuovo cortometraggio che viene oggi condotta in Francia con grande appoggio della stampa anche non specializzata ha senz'altro solide basi di appoggio: il successo del film di Enrico, i premi internazionali degli ultimi anni, il successo professionale dei registi usciti dalle leve documentaristiche, il debutto recente di alcuni giovani che si sono immediatamente rivolti nella loro prime esperienze al genere prediletto della novella cinematografica.

È il caso di Jean Chapot che dopo una esperienza teatrale come aiuto di R. Rouleau debutta con *Chronique d'une epoque incertaine* che è il tentativo più serio nella direzione suaccennata ed era il migliore film francese in concorso.

Si tratta di un breve episodio ambientato durante la Resistenza nel quale la riuscita migliore del lavoro, l'aver colto il clima eccezionale del periodo con pochi ed efficaci tratti, è viziata però da una conclusione affrettata e confusa.

Gratuito e sconcertante è apparso il tentativo di Ado Kyrou di ricreare cinematograficamente il clima de *La chevelure* di Maupassant: ne è venuto fuori uno strano pasticcio che ha tutte le caratteristiche negative del cortometraggio a soggetto francese: prolissità, simbolismi, intellettualismi della peggior lega ed una certa inaccettabile gratuità di fondo. Un premio di consolazione, ma che per l'uso che se ne farà in Francia può divenire pericoloso, è toccato a *La dame à la longue vue* di S. Korber che tenta una variazione farsesca sulla linea del raccontino a soggetto: il risultato è di modestissime proporzioni. Deludente anche il *Twist parade* di J. Herman, un giovane rivelatosi due anni or sono proprio ad Oberhausen con l'interessantissimo *Actua Tilt,* che ha tentato questa volta una allegoria del nostro

tempo attraverso una discutibilissima e gratuita organizzazione di simboli consueti e talmente sfruttati da apparire ormai neutri e senza eco. Mancate all'attesa le opere sulle quali si faceva maggior affidamento, nella selezione francese resterà allora solo da ricordare due lavori di animazione, il *Mosè* di Henri Gruel e *Le concert de Monsieur e Madame Kabal* di V. Borowczyk che sono appunto opere fuori tendenza e quindi irrilevanti ai fini di una indicazione precisa sul documentario d'oltralpe.

Decisamente deludente la selezione statunitense che comprendeva opere tipicamente newyorkesi e tutte caratterizzate dai precisi connotati di una produzione indipendente. Una delle maggiori delusioni è costituita da « *X* » di Dan Drasin, dove la tecnica, che in *Sunday* — reportage sulla vita tumultuosa del Greenwich Village, premiato lo scorso anno ad Oberhausen — era connaturata alla materia, mostra qui pericolosamente i limiti di una sospetta provenienza amatoriale. I tentativi parasurrealistici di S. Vanderbeeck (*Skullduggery*) e di C. D'Avino (*Stone Sonata*) non possono veramente dirci più niente anche se vengono puntualmente riproposti ad ogni festival europeo. Anche nel caso della selezione statunitense le poche note positive si riferiscono allora alle due opere di animazione, *The Old Man* di E. Pintoff e *The Hole* di John Hubley, che non presentano tuttavia nulla di veramente nuovo rifacendosi direttamente alle precedenti esperienze degli autori. Fuori della selezione americana deve d'altronde considerarsi il notissimo e premiatissimo *Lonely Boy* di W. Koenig che è in realtà prodotto dal National Film Board of Canada e che ha proseguito il fruttifero giro dei festival europei vincendo un altro importante premio.

Una selezione veramente variata — dal cartone animato al racconto a soggetto vi erano compresi quasi tutti i generi che la formula del cortometraggio può contenere — e caratterizzata da una notevole qualità media era offerta dalla Polonia che ha poi ottenuto appunto il premio speciale per la migliore selezione nazionale, uno dei riconoscimenti più ambiti della rassegna che finora era stato appannaggio abituale dei francesi. Indubbiamente a Varsavia si lavora con serietà e chiarezza di intenti se è possibile partecipare ad un solo festival con ottimi lavori di animazione quali *Il labirinto,* moderna trasposizione del mito di Icaro, nel quale J. Lenica ha trasfuso tutte le risorse del suo eccezionale talento grafico, o *Piccolo Western* di W. Giersz, parodia del western americano condotta con ritmo ed inventiva più tradizionali ma non meno efficaci, o il racconto a soggetto *Spital* di J. Michalski dove la farsa, il grottesco ed un fine senso dello spettacolo si fondano nel migliore dei modi. Altre pellicole di vivo interesse erano anche *Maszyna* di D. Szchechura, *Tra gli uomini* di W. Slesicky e *Ludzie w drodze* di K. Karabasz che riportano direttamente l'attenzione sui giovani documentaristi di Varsavia ancora troppo poco noti in Italia. Tra le opere di giovani va segnalato il cartone animato *Igraski* di J. Kidawa che era tra le cose migliori della rappresentanza polacca.

Irrilevante la rappresentativa sovietica che è stata una delle delusioni del Festival imponendosi all'attenzione solo per *Anjuta,* breve racconto tratto da Cecov che ha talvolta il clima e la dimensione di un racconto a più largo respiro.

Assolutamente inadeguata ad una partecipazione internazionale la selezione tedesca che comprendeva moltis-

simi titoli ma ai quali la giuria, pur in altre occasioni benevola, non ha riconosciuto neanche uno solo dei premi minori di consolazione.

Note positive per quanto riguarda la partecipazione dei paesi dell'est europeo: la Cecoslovacchia, l'Ungheria e la Jugoslavia sono state tra i protagonisti della manifestazione ottenendo alcuni premi. Consensi unanimi hanno ottenuto Trnka e Pojar con le loro opere di animazione tra le quali va ricordata senz'altro *La nonna cibernetica,* che è quasi un mediometraggio, nel quale è apparso evidente tuttavia come la vena di Trnka si realizzi compiutamente nella misura del cortometraggio. Interessante anche la presenza ufficiale di alcuni lavori di giovani registi laureati alla Facoltà di Cinematografia di Praga.

Appropriata la selezione ungherese impostata su pochi titoli ma su rigidi criteri di qualità. Da ricordare un cartone animato di G. Macskassy (*Il duello*) sul tema della guerra nucleare ed il raccontino a soggetto *Koncert* di I. Szabò, un giovane che mostra sicuro mestiere e senso del racconto.

In questa breve rassegna delle principali partecipazioni l'ultima citazione tocca alla Jugoslavia che per merito de *Il giuoco* di D. Vukotic ha ottenuto il Gran Premio, assegnato da una giuria internazionale presieduta dall'olandese Bert Haanstra. Vukotic abbandona in questo caso la rigida formula della animazione inserendo continuamente riprese dal vero con il risultato di una buona fusione tra le due tecniche. Il giuoco è quello di due bimbetti che inventano continuamente disegni e schizzi che poi nella animazione entrano in antitesi eliminandosi via via con le necessità di nuove invenzioni grafiche da parte degli autori in guerra tra loro. Un giuoco a lungo andare abbastanza sterile e scontato anche se il senso preciso del lavoro nelle intenzioni dell'autore è una esaltazione delle possibilità inventive del disegno e della grafica. È uno dei filoni della scuola di animazione jugoslava da qualche anno impostasi all'attenzione internazionale — Vukotic ha vinto anche l'Oscar 1962 con *Il surrogato* — l'altro aspetto era rappresentato dallo splendido *Piccola cronaca,* presentato fuori concorso, opera recentissima di Vatroslav Mimica che è il più completo artista della scuola di Zagabria.

L'Italia che non partecipava ufficialmente ha mostrato il già noto *Donne di Lucania* di G. Vento ed i disegni animati *I due castelli* di B. Bozzetto e *Pochi, maledetti e subito* di P. Zac dei quali quest'ultimo documenta chiaramente un graduale accostamento del disegno animato alla realtà contemporanea ed ad una sua interpretazione.

Sono queste note sulla manifestazione tedesca necessariamente brevi e succinte ma indicative su una situazione del cortometraggio che vede oggi in pericolo l'egemonia tradizionale di paesi da tempo attivi in questo settore, la Francia, gli Stati Uniti, la Gran Bretagna (pressocché inesistente in questa occasione); la possibile alternativa costituita dai paesi dell'Est europeo che si segnalano soprattutto per opere di giovanissimi; l'assenza dei sovietici, che forse prelude però ad un risveglio; l'insussistenza assoluta del cortometraggio tedesco; la ormai indiscussa superiorità degli jugoslavi nel campo dell'animazione.

Sono notazioni che non devono naturalmente definire o precludere un successivo discorso sul cortometraggio che, anzi, proprio in virtù di consimili interessanti rassegne dedicate a questa forma cinematografica, è sempre aperto.

LUIGI DE SANTIS

Film usciti a Roma dal 1.-I al 28-II-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Agente 007 - Licenza di uccidere - v. *Dr. No.*
Amante di guerra - v. *The War Lover.*
Ammazzagiganti, L' - v. *Jack the Giant-killer.*
Anno 79 - Distruzione Ercolano.
Arciere nero, L'.
Arsenio Lupin contro Arsenio Lupin - v. *Arsène Lupin contre Arsène Lupin.*
Assalto del V° battaglione, L' - v. *Signal Nad Gradon.*
Attimo della violenza, L' - v. *Guns of Darkness.*
Bella di Lodi, La.
Capitano di ferro, Il.
Cinque settimane in pallone - v. *Five Weeks in a Ballon.*
Coltello nella piaga, Il - v. *La troisième dimensione / Fives Miles to Midnight.*
Come ingannare mio marito - v. *Who's Got the Action?*
Come in uno specchio - v. *Sasom i en Spegel.*
Criminale, Il.
Don Giovanni della Costa Azzurra, I.
Donna nel mondo, La.
Due colonnelli, I.
Elettra - v. *Elektra.*
Faccia piena di pugni, Una - v. *Requiem for a Heavyweight.*
Fantasma dell'Opera, Il - *The Phantom of the Opera.*
Frusta d'argento, La - v. *The Silver Whip* (riedizione).
Generale non si arrende, Il - v. *Waltz of the Toreadors.*
Giappone proibito - v. *Il paradiso dell'uomo.*
Giorno più corto, Il.
Grande incontro, Il - v. *Champ for a Day.*
Guascone, Il - v. *Le chevalier de Pardaillan.*
Guerra dei bottoni, La - v. *La guerre des boutons.*
Hatari! - v. *Hatari!*
Imboscata selvaggia, L' - v. *Hidden Guns* (riedizione).
Isola in capo al mondo, L' - v. *L'île du bout du monde.*
Isola nuda, L' - v. *Hadaka no shima.*
Italiani e le donne, Gli.
Lancieri neri, I.
Londra a mezzanotte - v. *Too Hot to Handle.*
Lulù, l'amore primitivo - v. *Lulu.*
Maciste il gladiatore più forte del mondo.
Massaggiatrici, Le.
Misteri di Parigi, I - v. *Les mystères de Paris.*
Mistero dell'idolo nero, Il - v. *Pit of Darkness.*
Mostro magnetico, Il - v. *The Magnetic Monster.*
Notti e donne proibite.
8 1/2.
Paradiso dell'uomo, Il (Giappone proibito).
Parmigiana, La.
Pelle che scotta, La - v. *The Interns.*
Perseo l'invincibile.
Prigioniero di Guam, Il - v. *No Man Is an Island.*
Processo a porte chiuse.
Quattro verità, Le - v. *Les quatre vérités.*
Racconti del terrore, I - v. *Tales of Terror.*
Rinnegati della frontiera, I; già: L'ultimo dei Dakota - v. *Frontier Badmen* (riedizione).
Rogopag.
Segno del vendicatore, Il.
Sette spade del vendicatore, Le.
Sexy!
Sexy proibito.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALT-HEIDELBERG (Sissi e il granduca) — **r.** e **sc.:** Ernst Marischka - **s.:** dall'omonima commedia di Wilhelm Meyer-Förster - **f.** (Agfacolor): Bruno Mondi - **m.:** Franz Grothe - **scg.:** Otto Pischinger e Hertha Hareiter - **c.:** Gerda Gerdago, Walter Salemann - **mo.:** Jutta Hering - **int.:** Sabine Sinjen, Christian Wolff, Gert Fröbe, Ernst Stahl-Nachbaur, Heinrich Gretler, Annaliese Würtz, Rudolf Vogel, Walter Bluhm, Heinz Spitzner, Siegfried Schürenberg, Walter Janssen, Tilo von Berlepsch, Gerhard Frickhöffer, Wolfgang Eichberger, Harry Meyen, Artur Schilsky, Gerti Brugg, S. de Calvy, Karlheinz Walter, Ludwig Linkmann, Hannelore Elsner, Karin Faber - **p.:** C.C.C.-Kurt Ulrich - **o.:** Germania Occid., 1959 - **d.:** regionale.

ANDERS ALS DU UND ICH (Processo a porte chiuse) — **r.:** Veit Harlan - **s.:** da un'idea di Robert Pilchowski - **sc.:** Felix Lützkendorf - **f.:** Kurt Grigoleit - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Gabriel Pellon, Hans Auffenberg - **mo.:** Walter Wischniewsky - **int.:** Paula Wessely, Paul Dahlke, Christian Wolff, Ingrid Stenn, Hans Nielsen, Friedrich Joloff, Hilde Körber, Günther Theil, Herbert Hübner, Siegfried Schürenberg, Otto Graf, Paul Esser, Kurt Vespermann, Hans Schumm, Heinz Lingen, Susanne Paschen, Peter Nijinskij - **p.:** Arca - **o.:** Germania Occid., 1957 - **d.:** Atlantis Film.

ANNO 79 - DISTRUZIONE ERCOLANO — **r.:** Gianfranco Parolini - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli - **int.:** Brad Harris, Mara Lane, Jacques Berthier, Philippe Hersent, Giorgio Nenadovic, Carlo Tamberlani, Jany Clair, Wladimir Leib, Ignazio Dolce, Isarco Ravaioli, Pino Mattei, Nick Stefanini, Susan Paget, Margaret Taylor, Alan Steel - **p.:** Cineproduzioni Associate / Comptoir Français du Film - **o.:** Italia-Francia, 1962-63 - **d.:** Filmar (region.).

ARCIERE NERO, L' — **r.:** Piero Pierotti - **s.** e **sc.:** Giacomo Gentilomo, Giorgio Costantini, P. Pierotti - **f.** (Vistavision, Ferraniacolor): Aldo Greci - **m.:** Tarcisio Fusco - **scg.:** Franco Lolli - **c.:** Maria Luisa Panaro - **mo.:** Dolores Tamburini e Maria Schettino - **int.:** Gérard Landry, Federica Ranchi, Livio Lorenzon, Carla Strober, Erno Crisa, Fulvia Franco, Nino Marchesini, Franco Fantasia, Isarco Ravaioli, Tom Fellegi, Andrea Fantasia, Renato Navarrini, Renato Montalbano, Marisa Cucchi, Terry Mason, Gianni Baghino, Stelio Candelli, Luciana Paoli, Valeria Vicky, Sandro Baranger - **p.:** Diamante Film - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** regionale.

ARSÈNE LUPIN CONTRE ARSÈNE LUPIN (Arsenio Lupin contro Arsenio Lupin) — **r.** : Edouard Molinaro - **s.** : dal romanzo di Maurice Leblanc - **sc.** : Georges Neveux, François Chavane, E. Molinaro - **f.** (Dyaliscope) : Pierre Petit - **m.** : Georges van Parys - **scg.** : Robert Clavel - **mo.** : Robert Isnardon - **int.** : Jean-Claude Brialy (Francesco de Vierne), Jean-Pierre Cassel (Gerardo Dogmar), Françoise Dorléac (Natalie), Geneviève Grad (Caterina), Jean Le Populain (prefetto di polizia), Anne Vernon (madame de Bellac), Michel Vitold (barone von Krantz), Daniel Cauchy - **p.** : Cinéphonic / Dama Cinematografica - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : Titanus.

BEAST OF HOLLOW MOUNTAIN, The (La valle dei disperati) - **r.** : Edward Nassour - **s.** : Willis O' Brien - **sc.** : Robert Hill - **f.** (Cinemascope, Regiscope, De Luxe Color) : Jorge Stahl jr. - **m.** : Raul Lavista - **scg.** : Jack De Witt - **mo.** : Holbrook Todd e Maury Wright - **int.** : Guy Madison (Jimmy), Patricia Medina (Sarita), Eduardo Noriega (Enrique), Carlos Rivas (Felipe), Mario Navarro (Panchito), Pascuel Garcia Peña (Pancho), Julio Villareal (Don Pedro), Lupe Carriles, Manuel Arvide, José Chavez, Margarito Luna, Roberto Contreras, Lobo Negro, Jorge Trevino, Armando Gutierrez - **p.** : William e Edward Nassour per la Nassour Studios / Peliculas Rodriguez S.A. - **o.** : U.S.A. -Messico, 1956 - **d.** : Euro.

BELLA DI LODI, La — **r.** : Mario Missiroli.
Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

BOYS' NIGHT OUT (Venere in pigiama) — **r.** : Michael Gordon - **s.** : Marvin Worth e Arne Sultan - **ad.** : Marion Hargrove - **sc.** : Ira Wallach - **f.** (Cinemascope, Metrocolor) : Arthur E. Arling - **m.** : Frank De Vol - **scg.** : George W. Davis, Hans Peters - **mo.** : Tom McAdoo - **int.** : Kim Novak (Cathy), James Garner (Fred Williams), Tony Randall (George Drayton), Howard Duff (Doug Jackson), Howard Morris (Howard McIllenny), Janet Blair (Marge Drayton), Patti Page (Joanne McIllenny), Anne Jeffreys (Toni Jackson), Jessie Royce Landis (Ethel Williams), Oscar Homolka (dott. Prokosch), Fred Clark (poliziotto privato), Jim Backus (proprietario appartamentino), Ruth McDevitt (vicina di casa curiosa), William Bendix (barman), Larry Keating (capoufficio di Fred), Zsa Zsa Gabor (amante del capoufficio) - **p.** : Martin Ransohoff e James Pratt per la M.G.M./Joseph E. Levine/Embassy/Kimco/Filmways - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : M.G.M.

CAPITANO DI FERRO, Il — **r.** : Sergio Grieco - **s.** e **sc.** : Aldo Segri, Fabio De Agostini, Stipe Delic - **f.** (Cinescope, Eastmancolor) : Guglielmo Mancori - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Oscar D'Amico - **c.** : Mario Giorsi - **mo.** : Enzo Alfonsi - **int.** : Gustavo Rojo, Barbara Steele, Mario Petri, Fred Williams, Susan Terry, Fedele Gentile, Andrea Aureli, Leopoldo Valentini, Lilly Darelli, Andrea Scotti, Pasquale Basile, Aldo Cecconi, Relja Basic, José Gregorin, Liliana Palazio, Nando Angelini, Drago Mitrovic, Milan Rukavina, Nicola Stefanini, Vladimiro Krstulovic - **p.** : Jean Li Castri Papé per la Taurisano Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

CHEVALIER DE PARDAILLAN, Le (Il guascone) — **r.** : Bernard Borderie - **s.** : dal romanzo di Michele Zevaco - **ad.** e **sc.** : André Haguet, B. Borderie - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Henri Fersin - **m.** : Paul Misraki - **scg.** : René Moulaert - **mo.** : Christian Gaudin - **int.** : Gérard Barray (Pardaillan), Gianna Maria Canale (Fausta Borgia), Michèle Grellier (Violetta), Jean Topart (Henri de Guise), Guy Delorme (Maurevert), Philippe Lemaire (duca d'Angoulême), Kirk Morris (Sansone), Hélène Bellanger (Huguette), Robert Berri (Belgodère), Raoul Bilrey (Bussy), Claude Vega (Picouic), Antoine Baud (l'uomo in rosso), Robert Dalban (Landry), Caroline Rami (la Fourcaude), Jacques Seiler, Françoise Giret - **p.** : Florida Film / Fonoroma - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : Euro.

CRIMINALE, Il — **r.** : Marcello Baldi - **s.** e **sc.** : M. Baldi, Elio Bartolini - **f.** : Aldo Giordani - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : naturale - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Jack Palance (Bauer), Salvo Randone (capotreno), Franco Fabrizi (signore snob), Andrea Checchi (De Simone), Yvonne Furneaux (Angela), Vicki Ludovisi (ragazza

bionda), Fanfulla (conduttore), Alfredo Rizzo (signore pignolo), Mario Laurentino (Roberti), Giorgio Cerioni (marinaio), Tina di Carlo, Dario Dolci, Consalvo Dell'Arti, Claudio Perone, Renato Caizzi Terra, Enzo Petito, il quartetto di Luciano Fineschi - **p. :** Luigi Rovere per la Baltea Film - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** De Laurentiis Cinem.

DON GIOVANNI DELLA COSTA AZZURRA, I — **r. :** Vittorio Sala - **s. :** Fabio Rinaudo, V. Sala - **sc. :** Adriano Baracco, Ennio De Concini, F. Rinaudo, V. Sala - **f.** (Technirama, Technicolor) : Fausto Zuccoli - **m. :** Roberto Nicolosi - **scg. :** Georges Pititot, Ugo Pericoli, Giorgina Baldoni - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Annette Stroyberg, Curd Jürgens, Martine Carol, Gabriele Ferzetti, Daniela Rocca, Paolo Ferrari, Eleonora Rossi Drago, Riccardo Garrone, Ingrid Schoeller, Alberto Farnese, Agnes Spaak, Tiberio Murgia, Coccinelle, Francesco Mulé, Pia e Mia Gemberg, Capucine, Ignazio Leone, Raffaella Carrà, Mino Doro, Giuseppe Porelli, Adriana Facchetti, Win Van Aikens e, in brevissime apparizioni, Jean-Paul Belmondo, Danielle Darrieux, Anthony Perkins, Anatole Litvak - **p. :** Enzo Merolle per la Glomer Film - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** regionale.

DONNA NEL MONDO, La — **r. :** Gualtiero Jacopetti.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

DOULOS, Le (Lo spione) — **r. :** Jean-Pierre Melville.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

DR.NO (Agente 007 - Licenza di uccidere) — **r. :** Terence Young - **s. :** dal romanzo di Ian Fleming - **sc. :** Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkely Mather - **f.** (Technicolor) : Ted Moore - **eff. spec. :** Frank George - **m. :** Monty Norman - **scg. :** Syd Cain, Ken Adam - **mo. :** Peter Hunt - **int. :** Sean Connery (James Bond), Ursula Andress (Honey), Joseph Wiseman (dott. No), Jack Lord (Felix Leiter), Anthony Dawson (prof. Dent), John Kitzmiller (Quarrel), Zena Marshall (Miss Taro), Bernard Lee (M), Lois Maxwell (Miss Moneypenny), Eunice Gayson (Sylvia), Lester Prendergast (Puss-Feller), Margaret LeWars (la fotografa), Reggie Carter (Jones), Peter Burton (magg. Boothroyd), William Foster-Davis (ispettore Duff), Louis Blaazer (Playdell-Smith), Michèle Mok (sorella Rose), Yvonne Shima (sorella Lily), Dolores Keator (Mary), Tim Moxon - **p. :** Harry Satzman e Albert R. Broccoli per la Eon Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Dear.

DUE COLONELLI, I — **r. :** Steno - **s.** e **sc. :** Giovanni Grimaldi, Bruno Corbucci - **f. :** Tino Santoni - **m. :** Gianni Ferrio - **scg. :** Giorgio Giovannini - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Walter Pidgeon (col. Henderson), Totò (col. Di Maggio), Nino Taranto (serg. Quaglia), Scilla Gabel (Iride), Roland von Bartrop (magg. Krüger), Toni Ucci (Mazzetta), Adriana Facchetti (Penelope), Giorgio Bixio (soldato Giobatta), Nino Terzo (soldato La Padula), Francis Lane (soldato McIntyre), Gino Buzzanca (partigiano greco), Gerhard Herter, Giorgio Maestri, Eleonora Gery, Mimmo Poli, Franco Lantieri, Jack West, Nino Nini, Andrea Scotti - **p. :** Gianni Buffardi per la Buffardi S.p.A./Titanus - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** Titanus.

ELEKTRA (Elettra) — **r. :** Michael Cacoyannis.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 13 e dati a pag. 18 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes 1962).

FIVE WEEKS IN A BALLOON (Cinque settimane in pallone) — **r. :** Irwin Allen - **s. :** dal romanzo di Jules Verne - **sc. :** Charles Bennett, I. Allen, Albert Gail - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Winton Hoch - **m. :** Paul Sawtell - **scg. :** Jack Martin Smith, Alfred Ybarra - **eff. spec. :** L.B. Abbott, Emil Kosa jr. - **mo. :** George Boemler - **int. :** Red Buttons (Donald O'Shay), Fabian (Jacques), Barbara Eden (Susan Gale), Cedric Hardwicke (Fergusson), Peter Lorre (Ahmed), Richard Haydn (sir Henry Vining), Barbara Luna (Makia), Billy Gilbert (sultano), Herbert Marshall

(primo ministro), Reginald Owen (console), Henry Daniell (sceicco Ageiba), Mike Mazurki (capitano), Alan Caillou (ispettore), Ben Astar (Myanga), Raymond Bailey (Randolph) - **p.** : Irwin Allen per la 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Fox.

GIORNO PIU' CORTO, Il — **r.** : Sergio Corbucci - **s.** : Alessandro Continenza - **sc.** : Giorgio Arlorio, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** : Enzo Barboni - **m.** : Piero Piccioni - **scg.** : Carlo Simi - **c.** : Marcella De Marchis - **mo.** : Ruggero Mastroianni - **int.** : Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Walter Chiari, Luigi Pavese, Ugo Tognazzi, Peppino De Filippo, Carlo Pisacane, Roland Bartrop, Gino Buzzanca, Nino Taranto, Gerard Herter, Eduardo De Filippo, Jean-Paul Belmondo, Enrico Viarisio, Lia Zoppelli, Giacomo Furia, Ivo Garrani, Lorella De Luca, Sandra Mondaini, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Antonella Lualdi, Yvonne Sanson, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Nora Ricci, Franco Citti, Virna Lisi, Romolo Valli, Franco Giacobini, Fiorenzo Fiorentini, Gabriele Ferzetti, Aldo Fabrizi, Renato Salvatori, Joe Sentieri, Amedeo Nazzari, Walter Pidgeon, Gino Cervi, Alberto Lupo, Massimo Serato, Tiberio Murgia, Erminio Macario, Fausto Tozzi, Umberto Orsini, Luciano Salce, Sergio Fantoni, Valentina Cortese, Francesco Mulé, Frank Latimore, Folco e Piero Lulli, Paolo Ferrari, Paolo Panelli, Lilla Brignone, Franco Balducci, Walter Bentivegna, Emilio Pericoli, Maurizio Arena, Giacomo Rossi-Stuart, Philippe Leroy, Ilaria Occhini, Mark Damon, Giuliano Gemma, Angel Aranda, Enio Girolami, Aroldo Tieri, Anouk Aimée, Stelvio Rosi, Pierre Brice, Dino Mele, Franco Sportelli, Nino Castelnuovo, Rossella Como, Gianni Garko, Jacques Sernas, Cristina Gaioni, Mac Ronay, Franco Fabrizi, Luisella Boni, Annie Girardot, Alberto Farnese, Memmo Carotenuto, Rik Battaglia, Aldo Bufi Landi, Roberto Risso, Raimondo Vianello, Antonio Acqua, Claudio Gora, Gabriele Tinti, Massimo Girotti, Mario Girotti, Scilla Gabel, Totò, Stewart Granger, Nino Terzo - **p.** : Goffredo Lombardo per la Titanus - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Titanus.

GLAIVE ET LA BALANCE, Le (Uno dei tre) — **r.** e **s.** : André Cayatte - **sc.** : Charles Spaak, Henri Jeanson - **f.** (Franscope) : Roger Fellous - **m.** : G. Louiguy - **scg.** : Rino Mondellini - **mo.** : Paul Cayatte - **int.** : Anthony Perkins (Johnny), Renato Salvatori (François), Jean-Claude Brialy (Jean-Philippe), Pascale Audret (Agnes), Anna Tonietti (Christine), Marie Déa (signora Winter), Elina Labourdette (signora Darbon), Jacques Monod (Pranzini), Fernand Ledoux (procuratore generale), Michèle Mercier (Brigitte), Jean Ozenne (Bernardi), Camille Guérini (giudice istruttore), Renaud Mary (pubblico ministero), Claude Cerval, Anne Rivière, Janine Darcey, Gilbert Gil, Henri Crémieux e il Lou Bennet e Kenny Clarke Jazz Combo - **p.** : S.N.E. Gaumont-Trianonfilms / Ultra Film - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : Paramount.

GUERRE DES BOUTONS, La (La guerra dei bottoni) — **r.** : Yves Robert.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

GUNS OF DARKNESS (L'attimo della violenza) — **r.** : Anthony Asquith - **s.** : dal romanzo « Act of Mercy » di Francis Clifford - **sc.** : John Mortimer - **f.** : Robert Krasker - **m.** : Benjamin Frankel - **scg.** : John Howell - **mo.** : Frederick Wilson - **int.** : Leslie Caron (Claire Jordan), David Niven (Tom Jordan), James Robertson Justice (Bryant), David Opatoshu (Rivera), Derek Godfrey (Hernandez), Richard Pearson (Bastian), Eleanor Summerfield (signora Bastian), Steven Scott (Gabriel), Ian Hunter (dott. Swann), Sandor Eles (ten. Gomez), Tutte Lemkow (cugina di Gabriel), Dorita Sensier (cantante di night-club), John Carson (primo ufficiale) - **p.** : Thomas Clyde per la Associated British / Cavalcade Concorde - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : Warner Bros.

HADAKA NO SHIMA (L'isola nuda) — **r.**, **s.** e **sc.** : Kaneto Shindo - **f.** (cinemascope) : Kiyomi Kuroda - **m.** : Hikaru Hayashi - **eff. spec.** : Matuo Ono - **mo.** : Toshio Enoki - **int.** : Nobuko Otowa (Toyo), Taiji Tonoyama (Senta), Shinji Tanaka (Taro), Masanori Horimoto (Jiro) - **p.** : Kaneto Shindo, Eisaku Matsura per la Kindai Eiga Kyokai - **o.** : Giappone, 1961 - **d.** : Globe.

Vedere giudizio di Franco Calderoni a pag. 124 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Mosca 1961).

HATARI! (**Hatari!**) — **r.:** Howard Hawks.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

ILE DU BOUT DU MONDE, L' (**L'isola in capo al mondo**) — **r.:** Edmond-T. Gréville - **s.:** dal romanzo di Henri Crouzat - **sc.:** E.-T. Gréville, H. Crouzat, Louis-A. Pascal - **f.:** Jacques Lemare - **m.:** Charles Aznavour, Marguerite Monnot, Eddie Barclay, Jean-Pierre Landreau - **scg.:** Jean Douarinou - **mo.:** Jean Ravel - **int.:** Rossana Podestà (Caterina), Christian Marquand (Patrick), Dawn Addams (Victoria), Magali Noël (Jane) - **p.:** Jean Joannon per la Riviera International Films - **o.:** Francia, 1958-59 - **d.:** regionale.

INTERNS, The (**La pelle che scotta**) — **r.:** David Swift - **s.:** dal romanzo di Richard Frede - **sc.:** Walter Newman, D. Swift - **f.:** Russell Metty - **m.:** Leith Stevens - **scg.:** Don Ament - **mo.:** Al Clark e Jerome Thoms - **int.:** Michael Callan (dott. Considine), Cliff Robertson (dott. John Paul Otis), James MacArthur (dott. Lew Worship), Nick Adams (dott. Sid Lackland), Suzy Parker (Lisa Cardigan), Haya Harareet (Mado), Anne Helm (Mildred), Stefanie Powers (Gloria), Buddy Ebsen (dott. Sidney Wohl), Telly Savalas (dott. Riccio), Katharine Bard (infermiera Flynn), Kay Stevens (Didi Loomis), Gregory Morton (dott. Hugo Granchard), Angela Clarke (signora Auer), Connie Gilchrist (infermiera Connie Dean), Ellen Davalos (Loara), J. Edward McKinley (dott. Bonny), Brian Hutton (dott. Joe Parelli), John Banner (dott. Duane), Mary Lynn (Samantha), Carroll Harrison (Olga), Charles Robinson (dott. Dave Simon) - **p.:** Robert Cohn per la Interns Company - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Columbia-Ceiad.

ITALIANI E LE DONNE, GLI — **r.:** Marino Girolami - **int.:** Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Raimondo Vianello, Gino Bramieri, Sandra Mondaini, Enio Girolami, Mario Carotenuto, Moira Orfei, Alberto Lupo, Milena Bettini, Ave Ninchi, Loredana Nusciak, Lia Zoppelli, Evy Marandi, Carlo Delle Piane - **p.:** Produzione Cinematografica M.G. - **o.:** Italia, 1962-63 - **d.:** Rome.

JACK THE GIANTKILLER (**L'ammazzagiganti**) — **r.:** Nathan Juran - **s.:** da un racconto di Orville H. Hampton - **sc.:** O.H. Hampton, N. Juran - **f.:** (Technicolor): David S. Horsley - **m.:** Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.:** Fernando Carrere, Frank McCoy - **eff. spec.** (in Fantascope): Howard A. Anderson - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** Kerwin Mathews (Jack), Judi Meredith (principessa Elaine), Torin Thatcher (Pendragon), Walter Burke (Garna), Roger Mobley (Peter), Barry Kelley (Sigurd), Don Beddoe (lo gnomo), Dayton Lumnis (re Mark), Anna Lee (Lady Constance), Helen Wallace (madre di Jack), Tudor Owen (il cancelliere), Robert Gist (capitan McFadden), Ken Mayer (nostromo) - **p.:** Edward Small e Robert E. Kent per la E. Small Production - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Dear.

LANCIERI NERI, I — **r.:** Giacomo Gentilomo - **s.** e **sc.:** Ugo Guerra, Luciano Martino, Ottavio Alessi - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Reffaele Masciocchi - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Piero Filippone - **c.:** Mario Giorsi - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Mel Ferrer (Andrea), Yvonne Furneaux (Jassa), Leticia Roman (Mascia), Jean Claudio (Sergio di Tula). Lorella De Luca (Samal), Arturo Dominici (capo dei Krevires), Nando Tamberlani (re Stefano III), Annibale Ninchi (consigliere del re), Franco Silva, Renato De Carmine, Claudio Biava, Mirko Ellis, Remo De Angelis - **p.:** Guido Giambartolomei per la Royal Film-France Cinéma Prod. - **o.:** Italia-Francia, 1961-62 - **d.:** Cineriz.

LULU (**Lulù, l'amore primitivo**) — **r.:** Rolf Thiele.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

MACISTE IL GLADIATORE PIÙ FORTE DEL MONDO — r.: Michele Lupo - **supervis. :** Lionello De Felice - **s.** e **sc. :** L. De Felice, Ernesto Guida - **f.** (Totalscope, Technicolor) : Guglielmo Mancori - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Piero Poletto - **c. :** Mario Giorsi - **mo. :** Alberto Gallitti - **int. :** Mark Forest (Maciste), Scilla Gabel (principessa Talima), John Chevron (Bango), José Greci (principessa Resia), Erno Crisa (Oniris), Vittorio Sanipoli (Rufo), Germano Longo (Lidonio), Dan Vadis (Sidonè), Harold Bradley (Pukos), la scimmietta Dolly - **p. :** Leone Film - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** Interfilm (regionale).

MAGNETIC MONSTER, The (Il mostro magnetico) — r. : Curt Siodmak - **s.** e **sc. :** C. Siodmak, Ivan Tors - **f.** Charles Van Enger - **m. :** Blaine Sanford - **eff. f. spec. :** Jack Glass - **scg. :** George Van Marter - **mo. :** Herbert L. Strock - **int. :** Richard Carlson (Jeffrey Stewart), King Donovan (Dan Forbes), Jean Byron (Connie Stewart), Harry Ellerbe (dott. Allard), Leo Britt (Benton), Leonard Mudie (Denker), Byron Foulger (Simon), Michael Fox (dott. Serny), Jarma Lewis, John Zarimba, Frank Gerstle, John Vosper - **p. :** Ivan Tors e George Van Marter per la Ivan Tors Production - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** I.N.D.I.E.F.

MANCHURIAN CANDIDATE, The (Va e uccidi !) — r. : John Frankenheimer - **s. :** da un romanzo di Richard Condon - **sc. :** George Axelrod - **f. :** Lionel Lindon - **m. :** David Amram - **scg. :** Richard Sylbert - **mo. :** Ferris Webster - **int. :** Frank Sinatra (Bennet Marco), Laurence Harvey (Raymond Shaw), Janet Leigh (Rosie), Angela Lansbury (madre di Raymond), Henry Silva (Chunjin), James Gregory (Senatore John Iselin), Leslie Parrish (Jocie Jordon), James Edwards (caporale Melvin), John McGiver (senatore Thomas Jordon), Khigh Dhiegh (Yen Lo), Douglas Henderson (colonnello), Albert Paulsen (Zilkov), Barry Kelley (segretario ministero della difesa), Lloyd Corrigan (Holborn Gaines), Madame Spivy (Berezovo-Lady Counterpart) - **p. :** George Axelrod e John Frankenheimer per la M.C. Production - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Dear.

MASSAGGIATRICI, Le — r. : Lucio Fulci - **s.** e **sc. :** Oreste Biancoli, Vittorio De Tuddo, Italo De Tuddo, Antoinette Pellevant - **f. :** Guglielmo Mancori - **m. :** Lallo Gori - **scg. :** Piero Filippone - **mo. :** Ornella Micheli - **int. :** Sylva Koscina (Marisa), Cristina Gajoni (Iris), Valeria Fabrizi (Milena), Marisa Merlini (Bice), Ernesto Calindri (Parodi), Laura Adani (Margherita), Luigi Pavese (Manzini), Nino Taranto (professore), Franco Franchi, Ciccio Ingrassia (i due uscieri), Philippe Noiret (Bellini), Louis Seigner (il Presidente) - **p. :** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda / Gallus Films - **o. :** Italia-Francia, 1962 - **d. :** Warner Bros.

MYSTÈRES DE PARIS, Les (I misteri di Parigi) — r. : André Hunebelle - **s. :** dal romanzo di Eugène Sue - **sc. :** Jean Halain, Pierre Foucaud, Diego Fabbri - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Marcel Grignon - **m. :** Jean Marion - **scg. :** Georges Lévy - **c. :** Mireille Leydet - **mo. :** Jean Feyte - **int. :** Jean Marais (marchese Rodolphe de Sambreuil), Dany Robin (Irene), Jill Haworth (Fleur de Marie), Raymond Péllegrin (barone de Lansignac), Paulette Dubost (madame Pipelet), Noël Roquevert (Pipelet), Jean Le Poulain (Fanfan), Renée Gardens (Chouette), Pierre Mondy, Georges Chamarat, Madeleine Barbulée, Charles Boillaud, Raoul Bilrey, Gaston Modot, Alain Bouvette, Alain Decock, Paul Cambo, Benoîte Lab, Kampetian - **p. :** P.A.C. / Da.Ma. Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** Titanus.

NO MAN IS AN ISLAND (Il prigioniero di Guam) — r. : John Monks jr. e Richard Goldstone - **s.** e **sc. :** J. Monks jr. e R. Goldstone - **f.** (Eastmancolor) : Carl Kayser - **m. :** Restie Umali - **scg. :** Benjamin Resella - **eff. spec. :** Robert R. Joseph - **mo. :** Basil Wrangell - **int. :** Jeffrey Hunter (George R. Tweed), Marshall Thompson (Sonn Sonnenburg), Barbara Perez (Joe Cruz), Ronald Remy (Chico Torres), Paul Edwards jr. (Al Turney), Rolf Bayer (Capo Schultz), Vicente Liwanag (Vicente), Fred Harris II (Roy Lund), Bert Avellana (mister Shimoda), Chichay (mistress Nakamura), Antonio de la Mogueis (Florecito), Vic Silayan (magg. Hondo), Bert Laforteza

(comandante Harada), Eddie Infante (Quintagua), Burt Olivar (Antonio Cruz), Nardo Ramos (Tumon), Joseph de Cordova (Padre Pangolin) - **p. :** John Monks jr., Richard Goldstone, Rolf Bayer, Robert A. Lewis, Albert R. Joseph per la Gold Coast - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Universal.

NOTTI E DONNE PROIBITE — **r., s.** e **sc. :** Mino Loy - **comm. :** Guido Castaldo e Nico Rienzi - **voce :** Nico Rienzi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Floriano Trenker - **m. :** Franco Tamponi - **mo. :** Attilio Vincioni - **int. :** René Heredia e Carmen Parador, balletto di Irina Grijebina, Kokosai del Teatro di Tokio, Dolores e Ramon, Joe Castor e Gerard La Winie, Jo Stafford e il suo balletto, Scarlet Love e Patrick Maurandi, Juan Hernandez, Miss Phillis e i suoi cani, Roger Constant, ecc. - **p. :** Documento Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Euro.

8 ½ — **r. :** Federico Fellini.

Vedere recensioni e dati nel prossimo numero.

PARADISO DELL'UOMO, Il (Giappone proibito) — **r. :** Giuliano Tomei - **r. IIª unità :** Susumu Huni - **s.** e **sc. :** Vittorio Bonicelli, Ivo Perilli, G. Tomei - **f.** (Technicolor) : Jugyo Yoshida, Juichi Nagamo, Cesare Allione - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Amedeo Mellone - **c. :** Marinella Giorgi - **cor. :** Gino Landi - **comm. parlato :** Corrado Sofia - **voce :** Nando Gazzolo - **mo. :** Franco Fraticelli - **p. :** Carmine Bologna per la Rotor Film/Tokyo Theatres Production K.K. - **o. :** Italia-Giappone, 1962 - **d. :** Dino De Laurentiis Cinemat.

PARMIGIANA, La — **r. :** Antonio Pietrangeli.

Vedere recensione di Guido Cincotti e dati in questo numero.

PERSEO L'INVINCIBILE — **r. :** Alberto De Martino - **s. :** Mario Guerra, Luciano Martino, José Mallorqui - **sc. :** M. Guerra, L. Martino - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Dario Di Palma - **m. :** Carlo Franci - **c. :** Angelina Menichelli - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Richard Harrison (Perseo), Anna Ranalli (Andromeda), Arturo Dominici (Acrisio), Leo Anchoriz (Galenore), Elisa Cegani (Danae), Roberto Camardiel (Cefeo), Molino Rojo (Tarpete) - **p. :** Emo Bistolfi per la Cineproduzione E. Bistolfi / Copercines - **o. :** Italia-Spagna, 1962 - **d. :** Warner Bros.

PHANTOM OF THE OPERA, The (Il fantasma dell'Opera) — **r. :** Terence Fisher - **s. :** dal romanzo di Gaston Leroux - **sc. :** John Elder - **f.** (Technicolor della Pathé) : Arthur Grant - **m. :** Edwin Astley - **scg. :** Bernard Robinson, Don Mingaye - **mo. :** James Needs, Alfred Cox - **int. :** Edward De Souza (Harry Hunter), Heather Sears (Christine Charles), Herbert Lom (il fantasma), Michael Gough (Lord Ambrose D'Arcy), Thorley Walters (Lattimer), Ian Wilson (Dwarf), Martin Miller (Rossi), John Harvey (Vickers), Harold Goodwin (Bill), Renee Houston (signora Tucker), Liane Aukin (Maria), Sonya Cordeau (Yvonne), Marne Maitland (Xavier), Leila Forde (Teresa), Miles Malleson, Michael Ripper, Miriam Karlin, Patrick Troughton - **p. :** Anthony Hinds, Basil Keys per la Hammer - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Universal.

PIT OF DARKNESS (Il mistero dell'idolo nero) — **r. :** Lance Comfort - **s. :** dal romanzo « To Dusty Death » di Hugh McCutCheon - **sc. :** L. Comfort - **f. :** Basil Emmott - **m. :** Martin Slavin - **scg. :** John Earl - **mo. :** John Trumper - **int. :** William Franklyn (Richard), Moira Redmond (Julie), Bruno Barnabe (Maxie), Leonard Sachs (Conrad), Nigel Green (Jonathan), Bruce Beeby (Mayhew), Humphrey Lestocq (Bill), Anthony Booth (Ted Mellis), Nanette Newman (Mary), Michael Balfour (Fisher), Jacqueline Jones (Mavis), John Stuart (Lord Barnsford), Peter Hempson, Elizabeth Ellis, George McGrath, Brian Lown, Peter Fontaine, Neil Wilson, Edmund Bailey, Frank Hawkins - **p. :** Tom Blakeley per la Blakeleys (Manchester) - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** Rank.

QUATRE VÉRITÉS Les (Le quattro verità) — **r. :** Luis G. Berlanga, René Clair, Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT (Una faccia piena di pugni) — r.: Ralph Nelson.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

ROGOPAG — r.: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

SASOM I EN SPEGEL (Come in uno specchio) — r.: Ingmar Bergman - **mo.:** Ulla Ryghe - **d.:** I.N.D.I.E.F.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 112 e altri dati a pag. 117 del n. 7-8, luglio agosto 1962 (Festival di Berlino 1962).

SEGNO DEL VENDICATORE, Il — r. e **s.:** Roberto Mauri - **sc.:** R. Mauri, Mario Colucci - **f.** (Eastmancolor) : Ugo Brunelli - **m.:** Aldo Piga - **scg.:** Giuseppe Ranieri - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Mario Arditi - **int.:** Gabriele Antonini, Dorothée Blanck, Robert Hundar, Graziella Granata, Alfredo Rizzo, Vincenzo Musolino, Paolo Solvay, Laurence Gallimard, Armando Guarnieri, Franco Iamonte, Carla Foscari, Rios Lata, Mauro Mannatrisio, Franco Pasquetti, Susy Cesari, Franco Sebeni - **p.:** Tiziano Longo per la Buona Vista Italiana Film - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale.

SETTE SPADE DEL VENDICATORE, Le — r.: Riccardo Freda - **s.** e **sc.:** Filippo Sanjust - **f.** (Screenscope, Technicolor) : Raffaele Masciocchi - **m.:** Franco Mannino - **int.:** Brett Halsey, Beatrice Altariba, Giulio Bosetti, Gabriele Antonini, Mario Scaccia, Gabriele Tinti, Alberto Sorrentino, Jacques Stany - **p.:** Adelphia Compagnia Cinetagrafica / Francisco Films - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** Cino Del Duca (regionale).

SEXY! — r., s. e **sc.:** Renzo Russo - **comm.:** Marcello Ciorciolini - **speaker:** Corrado e Gino Bramieri - **f.** (Eastmancolor) : Aldo Greci - **m.:** Armando Sciascia - **scg.:** Enrico Tovaglieri - **mo.:** Bruno Mattei - **int.:** Rita Himalaya, Cora Vanguard, Norma Gladis (Miss Mondo), Véronique, Gianna Poletti (Miss Sexy), Ducke Regine Laumer, Caroline Li Rouvek, Babi Diamond, Antonya, Lady Chinchillà, Laura Tere Oliver, Balletto russo Irina Grjebina, Mad Madison Ballet, The Sexy Twisters, Fernando Garza e il suo Show Tropical, René Sartoris Ballet, Jazz Ballet Rodney, I Moloday, The Sexy Girls, Babette, Mynne Hultberg - **p.:** R.G.R. Cinematografica - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Atlantis.

SEXY PROIBITO — r.: Osvaldo Civirani - **f.** (Fullscope, Eastmancolor) : O. Civirani - **coreografie:** William Bradley, Gino Landi, Branco Krsmanovitch - **int.:** William Bradley e la sua compagnia, Lirio Montez Rivera di « El Patio », Mexico ; Jacqueline e Bernard del « Casino de Paris »; Aida ; Tom Parker e Mary O'Brien ; Limbo and Ettes vedettes del « Lido » ; Alice Clemens ; Véronique ; i Madison Boys ; Ula Taki e Tama Niki ; Sally Pain, Cor Deregt, Poppy Scot del « Standurst » di Las Vegas ; Mabel Sung, Georgi Wu e Irosaki del « Kursal » di Tokio ; Cillia Hobbard ; Nicole Bedonet del « Trocadero » di Amburgo ; Susy ; La studentessa ; Rodriguez José Maria e Carol Carter ; Nack La Cayen e Gelsomina ; l'illusionista Jolson ; Sonny Beneweis e il suo cavallo ; le foche di Ina e Klaus ; Nanà ; Taniko ; il balletto Broadway Stars ; Gimma Brothers ; i balletti di Branco Krsmanovitch - **p.:** Gino Mordini per la Mordini Film - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Globe.

SIGNAL NAD GRADON (L'assalto del V° battaglione) — r.: Zivorad Mitrovic - **s.** e **sc.:** S. Goldstein - **f.** (Dyaliscope) : Dragoljub Karadzinovic - **m.:** Bojan Adamic - **int.:** Mary Young, Alexander Gavrico - **ip.:** Jadran Film - **o.:** Jugoslavia, 1959 - **d.:** regionale.

SMANIA ADDOSSO, La — r.: Marcello Andrei - **s.:** Giuseppe Berto, Dante Troisi - **sc.:** Giuseppe Mangione, Alberto Bevilacqua, Tatiana Dembi, M. Andrei, Leonardo Sciascia, D. Troisi - **f.:** Riccardo Pallottini - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.**

Saverio D'Eugenio - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Gérard Blain (Totò) ; Annette Stroyberg (Rosalia Trizzini), Nino Castelnuovo (Nicola Badalà), Mariangela Giordano (Carmelina), Vittorio Gassman (avv. Mazzanò), Gino Cervi (avv. D'Angelo), Ernesto Calindri (don Salvatore padre di Totò), Leopoldo Trieste (don Calogero), Umberto Spadaro (don Luigino Trizzini), Alfredo Varelli (brigadiere Maioli), Lando Buzzanca (carabiniere Sanfilippo), Ignazio Balsamo, Carla Calò, Anna Di Leo, Rina Franchetti, Tano Cimarosa, Michele Cimarosa, Enrichetta Medin (Harriet White), Renato Pinciroli, Attilio Dottesio, Mario Margnelli, Manrico Melchiorre - **p.** : Aldo Calamarà, Achille Filo Della Torre per la M.E.C. Cinematografica - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : Warner Bros.

STEPPA, La — **r.** : Alberto Lattuada - **scg.** : Luigi Scaccianoce - **c.** : Danilo Donati - **mo.**: Leo Catozzo - **altri int.**: Pero Kvrgic (Mossei), Michèle Bally (la zingara), Ljuba Tadic (Jemelian) - in Eastmancolor - **p.** : Morris Ergas - **d.** : Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 99 e altri dati a pag. 114 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Festival di Berlino 1962).

TALES OF TERROR (I racconti del terrore) — **r.** : Roger Corman.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

TARZAN GOES TO INDIA (Tarzan in India) — **r.** : John Guillermin - **s.** e **sc.** : Robert Hardy Andrews e J. Guillermin, sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Paul Beeson, Ellis R. Dungan - **m.** : Ken Jones - **scg.** : George Provis - **mo.** : Max Benedict - **int.** : Jock Mahoney (Tarzan), Mark Dana (O'Hara), Jai (il ragazzo dell'elefante), Simi (principessa Kamara), Leo Gordon (Bryce), Feroz Khan (Rama), Murad (Maharajah), Abas Khan (pilota), Jagdish Raaj (Raaj), Aaron Joseph (Drive), Pehelwan Ameer (Mooty) - **p.** : Sy Weintraub per la Banner - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : M.G.M.

TIARA TAHITI (Tiara Tahiti) — **r.** : William T. Kotcheff - **s.** : da un romanzo di Geoffrey Cotterell - **sc.** : G. Cotterell, Ivan Foxwell - **d. agg.** : Mordecai Richler - **f.** (Eastmancolor) : Otto Heller - **m.** : Philip Green - **scg.** : Alex Vetchinsky - **mo.** : Anthony Gibbs - **int.** : James Mason (capit. Brett Aimsley), John Mills (ten. col. Clifford Southey), Rosenda Monteros (Belle Annie), Herbert Lom (Ching Sing), Claude Dauphin (Henri Farengue), Jacques Marin (Desmoulins), Libby Morris (Adele Franklin), Madge Ryan (Millie Brooks), Gary Cockrell (Joey), Peter Barkworth (ten. David Harper), Roy Kinnear (capitan Tom Enderby) - **p.** : Ivan Foxwell per la Ivan Foxwell Productions/Rank - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : Rank.

TOO HOT TO HANDLE (Londra a mezzanotte) — **r.** : Terence Young - **s.** : Harry Lee - **sc.** : Herbert Kretzmer - **f.** (Eastmancolor) : Otto Heller - **m.** : Eric Spear - **scg.** : Alan Withy - **mo.** : Lito Carruthers - **coreogr.** : Pamela Devis - **int.** : Jayne Mansfield (Midnight Franklin), Carl Boehm (Robert Jouvel), Leo Genn (Johnny Solo), Danik Patisson (Liliane Decker), Christopher Lee (Novak), Kai Fischer (Cyntia), Patrick Holt (ispettore West), Martin Boddey (Arpels), Sheldon Lawrence (Diamonds Dinelli), John Salew (Moeller), Barbara Windsor (Pony Tail), Tom Bowman (Flash Gordon) - **p.** : Selim Cattan e Ronald Rietti, John Evans, C.P. Hamilton Marshall per la Associated British / Wigmore - **o.** : Gran Bretagna, 1960 - **d.** : Warner Bros.

TROISIÈME DIMENSION, La / FIVES MILES TO MIDNIGHT (Il coltello nella piaga) — **r.** : Anatole Litvak - **s.** : da un'idea di André Versini - **sc.** : Peter Viertel, Maurice Druon, Hugh Wheeler, A. Litvak, Ennio De Concini - **f.** : Henri Alekan - **m.** : Mikis Theadorakis - **scg.** : Alexander Trauner - **mo.** : Bert Bates - **int.** : Sophia Loren (Lisa Macklin), Anthony Perkins (Robert Macklin), Gig Young (David Barnes), Yolande Turner (Barbara Ford), Tommy Norden (Johnny), Jean-Pierre Aumont (Alan Stewart), Guy Laroche (Guy Laroche), Mathilde Casadesus (la portinaia madame Duval), William Kearns (capitan Wade), Barbara Nicot (signora Wade), Elina Labourdette, Jacqueline Porel, Marc Doelnitz - **p.** : Anatole Litvak per la Filmsonor / Dear Film - **o.** : Francia-Italia, 1962 - **d.** : Dear.

VIRIDIANA (Viridiana) — r. : Luis Bunuel - **d. :** Globe.

Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 89 e dati a pag. 94 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Cannes 1961).

VITA PROVVISORIA, La — r. : Vincenzo Gamna.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

WALTZ OF THE TOREADORS (Il generale non si arrende) — r. : John Guillermin - **mo. :** Peter Taylor - **d. :** Rank.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 56 e altri dati a pag. 60 del n. 6, giugno 1962 (Festival di San Sebastiano 1962).

WAR LOVER, The (Amante di guerra) — r. : Philip Leacock - **s. :** dal romanzo di John Hersey - **sc. :** Howard Koch - **f. :** Bob Huke - **m. :** Richard Addinsell - **scg. :** Bill Andrews - **mo. :** Gordon Hales - **int. :** Steve McQueen (Buzz Rickson), Robert Wagner (Ed Bolland), Shirley Anne Field (Daphne), Gary Cockrell (Lynch), Michael Crawford (Junior Sailen), Bill Edwards (Brindt), Chuck Julian (Lamb), Robert Easton (Handown), Al Waxman (Prien), Tom Busby (Farr), Edward Bishop (Vogt) - **p. :** Arthur Hornblow per la Columbia - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

WHO'S GOT THE ACTION ? (Come ingannare mio marito) — r. : Daniel Mann - **s. :** dal romanzo « Four Horse -Players Are Missing » di Alexander Rose - **sc. :** Jack Rose - **f.** (Panavision, Technicolor) : Joseph Ruttenberg - **m. :** George Duning - **scg. :** Arthur Lonergan - **mo. :** Howard Smith - **int. :** Dean Martin (Steve Flood), Lana Turner (Melanie Flood), Eddie Albert (Clint Morgan), Nita Talbot (Miss Saturday Knight), Walter Matthau (Tony Gagoots), Margo (Roza), Lewis Charles (Clutch), Paul Ford (giudice Boatwright), Dan Tobin (Sanford), John McGiver (giudice Fogel), Alexander Rose (Goody), Jack Albertson (Hodges) - **p. :** Jack Rose per la Amro - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Paramount.

Riedizioni e riprese

CHAMP FOR A DAY (Il grande incontro) — r. : William A. Seiter - **s. :** dal racconto pubblicato sul « Saturday Evening Post » di William Fay - **sc. :** Irving Shulman - **f. :** John L. Russell - **m. :** R. Dale Butts - **scg. :** Frank Hotaling - **mo. :** Fred Allen - **int. :** Alex Nicol, Audrey Totter, Charles Winninger, Hope Emerson, Joseph Wiseman, Barry Kelley, Henry Morgan, Hal Baylor, Jesse White, Horace McMahon, Grant Withers, Eddy Waller, Richard Wessel - **p. :** Herbert I. Yates e William A. Seiler per la Republic - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

FRONTIER BADMEN (I rinnegati della frontiera - già **L'ultimo dei Dakota) — r. :** William McGann - **s.** e **sc. :** Gerald Geraghty, Morgan B. Cox - **f. :** William Sickner - **m. :** Hans J. Salter - **scg. :** John Goodman - **int. :** Diana Barrymore, Robert Paige, Anne Gwynne, Leo Carrillo, Andy Devine, Noah Beery jr., Lon Chaney jr., Tex Ritter, William Farnum, Thomas Gomez, Robert Homans, Tom Fadden, Arthur Loft, Frank Lackteen - **p. :** Ford Beebe per la Universal - **o. :** U.S.A., 1943 - **d. :** regionale.

HIDDEN GUNS (L'imboscata selvaggia) — r. : Al Gannaway - **s.** e **sc. :** Sam Roeca e Al Gannaway - **f. :** Clark Ramsey - **m. :** Ramez Idriss - **mo. :** Leon Barsha - **int. :** Bruce Bennett, Richard Arlen, John Carradine, Faron Young, Lloyd Corrigan, Angie Dickinson, Damian O'Flynn, Irving Bacon, Tom Hubbard, Ron Kennedy, Bill Ward, Raymond L. Morgan, Edmund Cobb, Ben Welden, Guinn Wil-

liams, Gordon Terry, Charles Heard, Bill Coontz, Michael Darrin - **p. :** Al Gannaway e Robert G. Vreeland - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

SILVER WHIP, The (La frusta d'argento) — **r. :** Harmon Jones - **s. :** da un racconto di Jack Schaefer - **sc. :** Jesse L. Lasky jr. - **f. :** Lloyd Ahern - **m. :** Lionel Newman - **scg. :** Lyle Wheeler, Chester Gore - **mo. :** George A. Gittens - **int. :** Dale Robertson, Rory Calhoun, Robert Wagner, Kathleen Crowley, James Millican, Lola Albright, J.M. Kerrigan, John Kellogg, Ian MacDonald, Harry Carter, Robert Adler, Clancy Cooper, Burt Mustin, Dan White, Paul Wexler, Charles Watts, Jack Rice, Bobby Diamond, Cameron Grant - **p. :** Robert Bassler e Michael Abel per la 20th Century Fox - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

FOTO DI COPERTINA: Orson Welles e Pier Paolo Pasolini durante la lavorazione de *La ricotta*.